

Université de Montréal

Hétérogénéité stylistique

par

François LeTourneux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
en vue de l'obtention du grade de docteur
en histoire de l'art

Janvier, 2012

© François LeTourneux, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Hétérogénéité stylistique

présentée par :

François LeTourneux

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin, président-rapporteur

Johanne Lamoureux, directeur de recherche

Jean-Philippe Uzel, représentant du programme doctoral conjoint

Jacinto Lageira, examinateur externe

Jacques Cardinal, représentant du doyen de la FES

Résumé

Nous définissons l'« hétérogénéité stylistique » comme la cohabitation synchrone de styles hétérogènes dans un corpus individuel, particulièrement visible dans un médium unique. Une telle cohabitation est avérée dans les productions d'artistes aussi divers que le Tintoret, Sébastien Bourdon, Pablo Picasso, Francis Picabia et Gerhard Richter, que nous abordons ici comme autant de cas d'étude. L'hétérogénéité stylistique, inégalement distribuée dans le champ de la production artistique et généralement mal identifiée par l'histoire de l'art, pose des problèmes de définition et d'interprétation qui sont directement liés aux fondements méthodologiques de cette discipline (en raison même de l'histoire complexe de la notion de style). Ainsi, l'histoire de la réception critique de l'hétérogénéité stylistique, de la Renaissance à aujourd'hui, fait ressortir les nombreux enjeux idéologiques qui ont variablement déterminé le processus de son identification et de son interprétation. À une époque où l'on peut cerner plus clairement les enjeux que soulève l'hétérogénéité stylistique, il devient possible d'entreprendre une analyse structurelle et contextuelle de ce dispositif esthétique, à partir d'une série de faits historiques et de modèles épistémologiques (tels que l'histoire de la subjectivité, l'évolution des techniques de production, de gestion et de diffusion de l'art et de l'information, etc.).

Mots-clés : style ; hétérogénéité ; Picasso ; Picabia ; Richter

Abstract

We define « stylistic heterogeneity » as the synchronic cohabitation of heterogeneous styles within an artist's body of work, rendered particularly visible when appearing in a single medium. Such a cohabitation may be observed in the works of artists such as Tintoretto, Sébastien Bourdon, Pablo Picasso, Francis Picabia and Gerhard Richter, which are used here as case studies. Stylistic heterogeneity, being unevenly distributed throughout the field of art production, is generally not correctly identified by art history. Indeed, the difficulties encountered in trying to define and interpret this particular phenomenon may be linked to the methodological foundations of the discipline (and more specifically to the complex history of the notion of style). The history of stylistic heterogeneity's critical reception, from the Renaissance to the present, underscores the numerous ideological underpinnings that have conditioned the processes of its definition and interpretation. Now that the issues raised by stylistic heterogeneity can be assessed with greater clarity, a new structural and contextual reading of this aesthetic apparatus may be undertaken, based on a series of historical facts and epistemological models (such as the history of subjectivity, the evolution of techniques for art and information's production, management and dissemination, and so on).

Keywords: *Style; Heterogeneity; Picasso; Picabia; Richter*

Table des matières

Introduction	1
Objet d'étude et méthode	14
La notion de style	19
Critique de l'hétérogénéité stylistique	22
Contexte épistémologique : l'hétérogénéité stylistique entre rhétorique et symptôme	28
Traits constitutifs	32
 1. Objet d'étude et méthode	 38
1.1 Que nomme-t-on « hétérogénéité stylistique » ?	38
1.2 Terminologie	39
1.3 Pourquoi analyser l'hétérogénéité stylistique ?	42
1.3.1. L'hétérogénéité stylistique comme phénomène sous-étudié : la motivation « scientifique »	42
1.3.2. Valeurs de l'hétérogénéité stylistique	43
1.3.3 Une relecture du présent	45
1.4 Productions artistiques qui rentrent dans la catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique	46
1.5 L'hétérogénéité stylistique se transforme sensiblement comme objet d'enquête selon l'approche méthodologique	48
1.6 Deux modes d'approche	49
1.7 Penser l'hétérogénéité stylistique sur le mode du métalogue : traitement fragmentaire, <i>excursi</i> , perspectivisme	51
1.8 Délimitation du territoire de recherche	54
1.8.1 De l'inutilité de tracer les limites de la catégorie de manière trop franche	54
1.8.2 L'hétérogénéité stylistique est-elle un style ?	55
1.9 Confluence des récits structurants	56
1.10 Comment le fait de poser une catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique soulève inévitablement le problème de son historicité	57
1.11 L'hétérogénéité stylistique comme catégorie historique	58
1.12 L'hétérogénéité stylistique comme catégorie transhistorique	59
1.13 Homogénéité stylistique et processus d'attributions : le cercle vicieux	63
1.14 Comment, selon les conditions, les traits constitutifs prennent plus ou moins d'ampleur	65
1.14.1 Le problème de la variabilité de l'hétérogénéité stylistique dans le temps et l'espace	65
1.14.2 Le problème de la variabilité de l'hétérogénéité stylistique dans le corpus individuel	66
1.14.3 Le problème du contexte d'énonciation	67
1.15 Par-delà l'opposition historicité/transhistoricité	69

2. Enquête historique sur la notion de style	72
2.1 Généalogie de la notion de style : trois moments fondateurs	72
2.2 Giorgio Vasari. <i>Maniera</i> et style d'auteur	75
2.3 Johann Joachim Winckelmann. Grandeur et décadence du style de culture	81
2.4 Heinrich Wölfflin. Formalisme et cycles de modes optiques	87
2.5 Style et essentialisme : trois moments charnières	93
2.5.1 Paradigme de l'homogénéité stylistique	94
2.5.2 Style et essentialisme	94
2.5.2.1 Style collectif et essentialisme	94
2.5.2.2 Style individuel et essentialisme	96
2.6 Transformations de la notion de style	101
2.6.1 Techniques de reproduction photomécaniques et médias ; artistes et historiens de l'art dans la modernité	102
2.6.2 Refonte de la notion de style : conséquences de l'inflexion anthropologique	107
2.6.2.1 Précurseurs : Aloïs Riegl et l'École de Vienne	107
2.6.2.2 Aby Warburg	111
2.6.2.2.1 Extension du champ d'étude	114
2.6.2.2.2 Une pensée de l'entre-objets	115
2.6.2.2.3 Kaléidoscope, <i>Aalsuppenstil</i>	117
2.6.2.2.4 Warburg et l'hétérogénéité stylistique	118
2.6.2.2.5 <i>Mnemosyne</i>	123
2.6.2.3 Meyer Schapiro, Alfred L. Kroeber	124
2.7 Langue et langage comme modèles de référence	129
2.8 L'hétérogénéité stylistique comme critique de l'usage de la notion de style	134
2.9 La critique du style	137
2.10 Redéfinition du concept de style	141
 3. Critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique	 144
3.1 Critiques historiques de l'hétérogénéité dans le style de culture et dans le style individuel.....	145
3.1.1 Critique de l'hétérogénéité dans la culture : éclectisme historiciste et pastiche	145
3.1.2 Critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique	152
3.1.2.1 Le Tintoret par Hans Tietze, Jean-Paul Sartre	153
3.1.2.2 Sébastien Bourdon (1616-1671) par Jacques Thuillier	167
3.1.2.3 Rembrandt par Nicos Hadjinicolaou, Svetlana Alpers	178
3.1.2.4 Francis Picabia	185
3.1.2.5 Pablo Picasso par Rosalind Krauss	189
3.1.2.6 Gerhard Richter par Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter et Robert Storr	195
3.2 Contributions à la critique de l'hétérogénéité stylistique	218
3.2.1 Richter : l'hétérogénéité stylistique comme système	219
3.2.2 Failles des critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique	230
3.2.2.1 Sociologie de l'hétérogénéité stylistique : le marché de l'art	237
3.2.3 Picasso : l'imbrication du collage, du cubisme et de l'hétérogénéité stylistique	243
3.2.4 Picabia : un virage radical	246

3.2.4.1 Contradictions, incohérences	249
3.2.4.2 (In)authenticité, découpes historiographiques	251
3.2.4.3 Spécificité de l'hétérogénéité stylistique chez Picabia. Influence récente de Picabia sur la scène de l'art contemporain	253
3.2.5 Hétérogénéité stylistique et philosophie	259
3.2.6 Hétérogénéité stylistique, peinture moderne et contemporaine : le rôle de la critique	263
4. Entre symptôme et rhétorique	272
4.1 Clivage de la personnalité, syndrome dissociatif, identité multiple	274
4.2 Psychologie, subjectivité plurielle et théorie de l'art	282
4.3 « Perte de soi »	285
4.4 Voix plurielles, mémoire, classicisme	288
4.5 Friedrich Nietzsche : entre symptôme et rhétorique	291
4.6 Rhétorique	295
4.6.1 Multiplicité, rhétorique et capitalisme tardif : « <i>The village of painting replicas</i> »	302
4.7 Limites du binôme rhétorique/symptôme	305
5. Traits constitutifs	313
5.1 Style et hétérogénéité, médiums, relativisme et unité esthétique	314
5.1.1 Perception de l'hétérogénéité	314
5.1.2 Note sur les transpositions d'échelle de l'hétérogénéité	316
5.1.3 Hétérogénéité dans le style d'une œuvre individuelle	317
5.1.4 Hétérogénéité stylistique et médiums	323
5.1.5 Hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité	330
5.1.6 Unité esthétique et relativisme esthétique	331
5.1.7 Hétérogénéité stylistique et collage	336
5.2 L'hétérogénéité stylistique comme rapport au temps	345
5.2.1 L'artiste vient au temps	348
5.2.2 Le temps vient à l'artiste	353
5.2.3 Mimétisme, pastiche	357
5.2.4 Préfiguration structurelle : Manet	361
5.3 Autres traits constitutifs	364
5.3.1 Prolixité, facilité technique, inachèvement, fragment	364
5.3.2 Valeur du temps, appropriation partielle/partiale, mémoire	369
5.3.3 Facteurs incidents	371
5.3.4 Mimétisme, empathie, sensorialité	374
Conclusion	379
Bibliographie	392
Annexe 1. Gerhard Richter et Robert Storr, « Gerhard Richter : The Day is Long », <i>Art in America</i> , janvier 2002.....	409

Annexe 2. Mark Drinkwater, « Portrait of a Divided Self », <i>Guardian.co.uk</i> , 11 septembre 2008.....	410
Annexe 3. « Kim Noble the artist with multiple personalities, each with its own style of painting ».....	411

Liste des figures

- Figure 1 – Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso aux Galeries Georges Petit, Paris, juin - juillet 1932, Annotations d'Alfred H. Barr, Jr., Archives, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 191..... 4
- Figure 2 - Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso aux Galeries Georges Petit, Paris, juin - juillet 1932, Annotations d'Alfred H. Barr, Jr., Archives, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 203..... 5
- Figure 3 - Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso à la Kunsthauus de Zürich, sept. – nov. 1932. Courtoisie Archiv des Züricher Kunstvereins. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 204..... 6
- Figure 4 - Vue de l'exposition Francis Picabia à la Galerie Dalmau, Barcelone, 18 nov. 1922. Courtoisie Comité Picabia. Reproduction dans BAKER, George (2007). *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge et Londres : MIT Press (October Books), p. 216..... 7
- Figure 5 - Exposition des œuvres de Gerhard Richter à la Kunsthalle de Düsseldorf, 1986. Vue de l'exposition Francis Picabia à la Galerie Dalmau, Barcelone, 18 nov. 1922. Courtoisie Comité Picabia. Reproduction dans BAKER, George (2007). *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge et Londres : MIT Press (October Books), p. 216..... 8
- Figure 6 - Gerhard Richter, Vue d'installation (Galerie Anthony d'Offay, Londres, 1991), Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 54..... 9
- Figure 7 - Gerhard Richter, Vue d'exposition au Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1989. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 72..... 10

Figure 8 - Gerhard Richter, *Vue d'installation*, Documenta IX, Kassel, 1992. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 66..... 11

Figure 9 – Pablo Picasso, *Arlequin et femme au collier*, 1917, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 312..... 25

Figure 10 - Pablo Picasso, *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, 1918, Huile sur toile, 88 x 130 cm, Musée Picasso, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 324..... 25

Figure 11 - Pablo Picasso, *Le retour du baptême (d'après Le Nain)*, 1917-1918, Huile sur toile, 118 x 162 cm, Musée Picasso, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 8..... 25

Figure 12 - Gauche : Pablo Picasso, *Portrait d'Olga en costume espagnol*, 1917, Huile sur toile. 53 x 64 cm, Collection privée. Droite : Pablo Picasso, *Femme en costume espagnol*, 1917, Huile sur toile, 89 x 116 cm, Museu Picasso, Barcelone. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 321..... 26

Figure 13 - Pablo Picasso, *Trois femmes à la fontaine*, 1921, Huile sur toile, 174 x 203.9 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 426..... 27

Figure 14 – Pablo Picasso, *Trois musiciens (Musiciens aux masques)*, 1921, Huile sur toile, 2007 x 222.8 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 364..... 27

Figure 15 – Francis Picabia, *L'Œil, Caméra*, Vers 1919-1922, Huile et gouache sur carton, 50.5 x 68 cm, Collection particulière. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 196..... 186

Figure 16 – Francis Picabia, *L'Œil cacodylate*, 1921, Huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers découpés, 117.4 x 148.6 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 193..... 186

Figure 17 – Francis Picabia, *Espagnole (Espagnole à la cigarette)*, Vers 1919-1922, Aquarelle sur papier, 51 x 72 cm, Collection particulière. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 229..... 187

Figure 18 – Gerhard Richter, *Six couleurs*, 1966, Polymère synthétique sur toile, 170 x 200 cm, Collection particulière, Berlin. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 138..... 198

Figure 19 – Gerhard Richter, *Ema (Nu dans un escalier)*, 1966, Huile sur toile, 130 x 200 cm, Cologne, Museum Ludwig. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 137. 198

Figure 20 – Gerhard Richter, *Place de la Cathédrale, Milan*, 1968, Huile sur toile, 275 x 290 cm, Chicago, Collection Park Hyatt. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 145..... 199

Figure 21 – Gerhard Richter, *Paysage urbain, Madrid*, 1968, Huile sur toile, 277 x 292 cm, Bonn, Kunstmuseum, Collection permanente Hans Grothe. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 147..... 199

Figure 22 – Gerhard Richter, *Sans titre (ligne)*, 1968, Huile sur toile, 40 x 80 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Collection Elisabeth et Gerhard Sohst. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 150..... 200

Figure 23 – Gerhard Richter, *Peinture d'ombre [Schattenbild]*, 1968, Huile sur toile, 67 x 87 cm, Pôrto, Portugal, Musée d'art contemporain, Kunstmuseum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 139..... 200

Figure 24 – Gerhard Richter, *Trainées grises*, 1968, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 155. 201

Figure 25 – Gerhard Richter, *Paysage urbain SL*, 1969, Huile sur toile, 123 x 124 cm, Courtoisie Massimo Martino Fine Arts and Projects, Mendrisio, Suisse. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 147..... 202

Figure 26 – Gerhard Richter, *Paysage maritime (ennuagé)*, 1969, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Berlin, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 157..... 202

Figure 27 – Gerhard Richter, *48 Portraits*, 1972 (vue d'installation à la Biennale de Venise 1972), Huile sur toile, 55 x 70 cm (chacun), Cologne, Ludwig Museum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 62..... 203

Figure 28 – Gerhard Richter, *48 Portraits* (détails : *Mihail Sadoveanu, José Ortega y Gasset, Otto Schmeil, Gustav Mahler, William James, Arrigo Boito*), 1972, Huile sur toile, 55 x 70 cm (chacun), Cologne, Ludwig Museum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 162..... 203

Figure 29 – Gerhard Richter, *Un-Painting (Gray)* [*Vermalung (grau)*], 1972, Huile sur toile, 200 x 200 cm. Collection Jung. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 173..... 204

Figure 30 – Gerhard Richter, *Rouge – bleu – jaune*, 1972, Huile sur toile, 150 x 150 cm. Collection Di Bennardo. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 1..... 204

Figure 31– Gerhard Richter, *Gris*, 1973, Huile sur toile, 200 x 200 cm. Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 174..... 205

Figure 32 – Gerhard Richter, *L'Annonciation d'après Titien*, 1973, Huile sur toile, 125.4 x 200.3 cm. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund 1994. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 183..... 205

- Figure 33 – Gerhard Richter, *Crâne*, 1983, Huile sur toile, 50 x 55 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 193..... 206
- Figure 34 – Gerhard Richter, *Marian*, 1983, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Collection Maria Rosa Sandretto. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 199..... 206
- Figure 35 – Gerhard Richter, *Homme abattu I* (de la série *18 Octobre 1977*), 1988, Huile sur toile, 100.5 x 140.5 cm, New York, The Museum of Modern Art, Collection Sidney et Harriet Janis, don de Philip Johnson, acquis grâce à la Lillie P. Bliss Bequest (par échange), le Enid A. Haupt Fund, le Nina and Gordon Bunshaft Bequest Fund, et un don de Emily Rauh Pulitzer. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 216..... 207
- Figure 36 – Gerhard Richter, *AB, St. Bridget*, 1988, Huile sur toile, 200 x 260 cm, Fundació "la CAIXA," Barcelone. Collection d'art contemporain. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 204..... 207
- Figure 37 – Gerhard Richter, *Miroir gris*, 1992, Huile sous verre; deux parties, chacune 80 x 220 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 237..... 208
- Figure 38 – Gerhard Richter, *Fleurs*, 1992, Huile sur toile, 41 x 51 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 236..... 208
- Figure 39 – Gerhard Richter, *S. avec enfant*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, Hambourg, Eigentum der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 246..... 209
- Figure 40 – Gerhard Richter, *Peinture abstraite, Kine*, 1995, Huile sur toile, 90 x 124 cm, Collection Isabel et David Breskin. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard*

Richter. Forty years of painting, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 256..... 209

Figure 41 – Gerhard Richter, *Chute d'eau*, 1997, Huile sur toile de lin, 110.2 x 164.8 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund 1998. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 264..... 210

Figure 42 – Gerhard Richter, *Peinture abstraite*, 1997, Peinture sur panneau d'aluminium, 48 x 55 cm, Collection C. et J. Plum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 261..... 210

Figure 43 – Gerhard Richter, *Atlas*, Présentation au Museum Haus Lange Krefeld, 1976. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 6..... 221

Figure 44 – Gerhard Richter, *Atlas*, Planche 11, 1963-1966, Photographies et coupures de presse en noir et blanc, 51.7 x 66.7 cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Reproduction dans STORR, Robert (2002). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 103..... 222

Figure 45 – Gerhard Richter, *Atlas, Panel 8 1962-1966*, Coupures de journaux. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 101..... 223

Figure 46 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Planche 47 (détail), Londres, Warburg Institute Archive. Reproduction dans DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, p. 353..... 224

Figure 47 - « *Kim Noble: the artist with multiple personalities, each with its own style of painting* » [Auteur des commentaires accompagnant le diaporama non spécifié sur le site web], in *Telegraph.co.uk*. 7 juillet 2009. Photographie Barcroft Media. Visité la dernière fois le 20 août 2009,
<http://www.telegraph.co.uk/health/healthpicturegalleries/5989358/Kim-Noble-the-artist-with-multiple-personalities-each-with-its-own-style-of-painting.html>..... 281

Figure 48 - « [...] *one of my favorite artists there [in Dafen], responsible for much of the varied work around him.* » FALLOWS, James. 2007. « Workshop of the world, fine arts

division », 19 décembre, *The Atlantic* (dernièrement visité le 20 août 2009), http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usg=__CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1..... 304

Figure 49 - Pablo Picasso, *Études*, Vers 1922, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Paris, Musée Picasso. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 12..... 319

Figure 50 – Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911, Huile sur toile, 181 x 219.1 cm, New York, The Museum of Modern Art. Reproduction dans ELDERFIELD, John (dir.) (1993). *Henri Matisse: A Retrospective*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 24 sep. 1992 - 12 jan. 1993, New York : Museum of Modern Art, p. 219..... 320

Figure 51 - Gerhard Richter, *Stahlkugel*, Nietzsche-Haus Sils Maria, Engadin, 1992. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 104..... 390

*Pour Audrey, en célébration d'une première
décennie de bonheur parfait*

Remerciements

Mes remerciements les plus vifs vont à ma directrice de thèse, Johanne Lamoureux, de l'Université de Montréal, pour sa généreuse disponibilité, sa rigueur, ses conseils judicieux, son soutien constant et sa grande patience tout au long de ces travaux ; à mon directeur de maîtrise Jean-Philippe Uzel, à l'Université du Québec à Montréal, sous la supervision duquel j'ai entamé à la fois mes études en histoire de l'art et ces travaux sur l'hétérogénéité stylistique ; au Fonds Québécois pour la recherche sur la Société et la Culture (FQRSC) ; à Audrey Gaspard, avec mon amour toujours indéfectible ; à mon ami et interlocuteur Nicolas Sakoyannis, pour son intelligence et sa sensibilité ; à ma famille surtout : à ma sœur Marie-Christine LeTourneux, à ma mère Chantal Rousseau et à mon père Jean LeTourneux : je ne saurais évoquer ici même une infime partie de leur immense générosité, à laquelle je dois tout.

Une fois de plus, nous nous apercevons que tout, ici, est affaire de style — style de pensée, de décision, style de savoir —, c'est-à-dire affaire de temps, de tempo. (Didi-Huberman 2002 : 40)

Introduction

[...] à quelles conditions un objet — ou un questionnement — historique nouveau peut-il émerger aussi tardivement dans un contexte aussi bien connu [...] qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art comme discipline, comme « ordre du discours », a pu maintenir une telle condition d'aveuglement, une telle « volonté de ne pas voir » et de ne pas savoir ? Quelles sont les raisons épistémologiques d'un tel déni [...] ? (Didi-Huberman 2000 : 11)

Le travail entrepris ici part du constat de l'existence, dans une minorité de pratiques artistiques, d'un dispositif méthodologique particulier que nous nommerons « hétérogénéité stylistique ». Dans ce dispositif, on peut voir déclinée une multiplicité de styles hétérogènes dans une même période — disons encore, pour faire ressortir l'enjeu de la méthode, « en même temps » ou « simultanément » —, et même dans un seul médium donné — c'est alors que ces styles sont le plus clairement visibles. Nous disons de ces styles qu'ils sont hétérogènes, pour souligner que leur juxtaposition dans le corpus pose problème et soulève la question d'une hypothétique incompatibilité — non pas dans l'absolu, bien sûr, mais à un certain moment, et pour une certaine catégorie de récepteurs.

Depuis la Renaissance, il est habituel de lire l'évolution de la production d'un artiste donné comme une succession de périodes ; la modernité tardive nous a habitués à des corpus individuels marqués de telles successions, parfois nombreuses, diverses ou extrêmes dans leurs différences. Le grand public lui-même a désormais tendance à associer la modernité artistique avec ces ruptures diachroniques dans l'évolution du style individuel. Le corpus de Picasso, largement médiatisé en ces termes, est probablement celui qui exemplifie le mieux cette idée. Cette manière de concevoir la production de Picasso en tant que suite de périodes stylistiques hétérogènes est d'ailleurs précisément ce qui y a occulté la lisibilité de l'hétérogénéité stylistique. Car la notion d'« évolution » artistique prévaut sur celle de « multipolarité » stylistique et définit les structures de représentation qui

organisent de manière dominante l'appréhension de l'art, tous niveaux de spécialisation confondus. Les trois artistes que nous évoquerons en détail ici — Pablo Picasso, Francis Picabia, Gerhard Richter¹ —, ainsi que d'autres représentants de l'hétérogénéité stylistique, tels Louise Bourgeois ou Bruce Nauman, figurent au sommet du « canon » de l'art moderne et contemporain occidental ; et pourtant il n'existe à notre connaissance aucune étude exhaustive des aspects partagés de leurs méthodes dans la littérature spécialisée, ce qui nous permet de supposer que l'hétérogénéité stylistique pose de réels problèmes à la discipline.

Ce que nous tenterons de faire ici peut donc être entendu comme une manière de « prolégomènes » extensifs à une étude de l'hétérogénéité stylistique et constitue un travail préparatoire. Les ambitions et les termes de ce travail sont résumés dans les paragraphes qui suivent, qui reprennent l'ordre des parties de la thèse. Le lecteur saisira rapidement les raisons pour lesquelles nous devons nous contenter d'aménager un simple espace de réflexion pour l'hétérogénéité stylistique, plutôt que de prétendre en traverser tous les aspects de manière synthétique. Tout d'abord, nous devons nous interroger sur un objet d'étude qui échappe aux codes en usage — tenter de préciser sa définition, le situer historiquement, justifier les termes utilisés, expliquer pourquoi il vaut la peine d'entreprendre son étude. Cette première interrogation entraînera déjà des problèmes méthodologiques importants : dispose-t-on d'outils bien adaptés pour analyser un tel phénomène ? Comment peut-on accorder ces deux mouvances : mouvance d'un objet sans définition préalable, mouvance corollaire d'une constellation d'approches possibles, en vertu même du visage pluriel de cet objet ? Voilà les questions qui se poseront à nous dans un premier temps. Il serait certainement plus facile de réduire l'hétérogénéité stylistique à ce qu'elle n'est pas, nommément : un phénomène simplement circonscrit du point de vue historique, avec un nombre arrêté de représentants, un certain nombre de

¹ Ces trois figures forment dans la présente thèse une manière de « noyau dur » de l'hétérogénéité stylistique. Deux d'entre eux ont récemment été les sujets d'importantes rétrospectives presque simultanées : *Gerhard Richter. Forty years of Painting*, commissaire Robert Storr, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002 ; *Francis Picabia. Singulier idéal*, commissaires Suzanne Pagé, Gérard Audinet, et al., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003. La coïncidence de ces deux expositions nous semble témoigner de la pertinence de la problématique de l'hétérogénéité stylistique dans la sphère esthétique contemporaine.

causes et d'effets identifiables, et ainsi de suite. Mais adopter une telle position réduirait la complexité du phénomène abordé et, ce faisant, obscurcirait l'intérêt que son étude est susceptible de présenter.

Les réponses apportées aux questions que nous venons d'évoquer seront donc attentivement élaborées, car elles visent à préserver un espace de travail qui permette à la fois de rendre compte de l'ampleur et de la complexité du phénomène étudié et de se prévaloir d'une méthode d'analyse aussi souple que possible, qui puisse l'aborder dans son ampleur tout en cernant ses traits spécifiques. Une telle ambition, cependant, implique une incursion dans des champs de savoirs divers et l'ouverture de nombreuses pistes de réflexion. De tels *excursi* ne sauraient probablement pas être menés à leur plein aboutissement dans le contexte de la présente thèse, ni par une seule personne. Les questions d'ordre psycho-historique et philosophique que pose l'hétérogénéité stylistique en particulier constituent probablement son aspect le plus intéressant, le plus riche de conséquences, et ne sont pas pleinement traitées ici. Le travail entrepris a donc pour seule ambition de rendre intelligibles un certain nombre de problématiques liées à l'hétérogénéité stylistique, qui susciteront peut-être assez d'intérêt pour donner lieu à des développements ultérieurs.

Reprenons, donc, la « génétique » de ce travail, les termes de son élaboration et l'articulation subséquente de ses parties. Dans un tout premier temps, en ce qui concerne l'appréhension initiale du phénomène, nous partons d'une forme d'expérience commune relativement large et pragmatique, de ce que les individus qui font profession de s'intéresser à l'art et quelques amateurs ont toujours été à même de constater — sans pour autant que cela ait suscité une quelconque interrogation méthodique : quiconque a pu observer des reproductions d'expositions telles que la rétrospective de Picasso à la galerie George Petit (1932) [figures 1 et 2] ou l'exposition de Picabia à la galerie Dalmau de Barcelone (1922) [figure 4], quiconque a pu assister à l'une des nombreuses expositions de type rétrospective de Gerhard Richter au cours des deux dernières décennies — comme celle de la Kunsthalle de Düsseldorf en 1986 [fig. 5 ; voir également fig. 6 à 8] —, a pu être frappé par la

Illustration retirée

Figure 1 – Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso à aux Galeries Georges Petit, Paris, juin - juillet 1932, Annotations d'Alfred H. Barr, Jr., Archives, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 191.

Illustration retirée

Figure 2 - Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso à aux Galeries Georges Petit, Paris, juin - juillet 1932, Annotations d'Alfred H. Barr, Jr., Archives, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 203.

Illustration retirée

Figure 3 - Vue de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso à la Kunsthaus de Zürich, sept. – nov. 1932. Courtoisie Archiv des Züricher Kunstvereins. Reproduction dans FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, p. 204.

Illustration retirée

Figure 4 - Vue de l'exposition Francis Picabia à la Galerie Dalmau, Barcelone, 18 nov. 1922. Courtoisie Comité Picabia. Reproduction dans BAKER, George (2007). *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge et Londres : MIT Press (October Books), p. 216.

Illustration retirée

Figure 5 - Exposition des œuvres de Gerhard Richter à la Kunsthalle de Düsseldorf, 1986.
Vue de l'exposition Francis Picabia à la Galerie Dalmau, Barcelone, 18 nov. 1922.
Courtoisie Comité Picabia. Reproduction dans BAKER, George (2007). *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge et Londres : MIT Press (October Books), p. 216.

Illustration retirée

Figure 6 - Gerhard Richter, Vue d'installation (Galerie Anthony d'Offay, Londres, 1991),
Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue
d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 -
13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH,
vol. 2, p. 54.

Illustration retirée

Figure 7 - Gerhard Richter, Vue d'exposition au Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1989. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 72.

Illustration retirée

Figure 8 - Gerhard Richter, Vue d'installation, Documenta IX, Kassel, 1992. Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 66.

juxtaposition intentionnelle d'œuvres de styles antinomiques sur les cimaises. De telles configurations, dont nous savons que les artistes en ont été les initiateurs, opposaient déjà, à l'époque de leur apparition, une résistance tangible aux modèles habituels de production et d'exposition des œuvres, fondés sur la notion d'une évolution stylistique diachronique. La nouveauté historique de ce phénomène esthétique est patente et le déplacement de l'hétérogénéité dans le style qu'elle engage offre d'emblée la promesse de conséquences importantes, qui demandent à être éclaircies.

Alors que la problématique de hétérogénéité stylistique n'existe que de façon marginale dans le champ documenté de l'histoire institutionnelle de l'art, elle est, de façon assez surprenante, très présente sous diverses formes dans la culture ; et même un travail relativement sommaire d'observation des mécanismes qui président à la production, la promotion et la diffusion des œuvres peut suffire à en révéler l'existence. Faute d'avoir accès à une étude sociologique qui aurait précisément pris ce phénomène pour objet, nous devons ici nous rabattre sur ce qu'il nous est quotidiennement donné à observer dans ce que Howard Becker a nommé les « mondes de l'art » (Becker 1984) — notamment du côté du grand public, des praticiens moins bien connus, des petits marchands d'art, et surtout des médias. Une certaine *doxa* veut que l'ère contemporaine se soit débarrassée des anciens diktats esthétiques, que cette ère représente, comme au terme d'un processus d'évolution, l'époque la plus « libre » du point de vue de la réduction des contraintes qui font pression sur l'exercice du langage. En réalité, les artistes, depuis longtemps libérés du Beau et du Vrai, n'ignorent pourtant pas que, dans la logique et au temps de la culture de l'image qui est la nôtre, l'orthodoxie esthétique continue de se maintenir — ne serait-ce que par la force impérieuse du label, qui ne dépend pas, loin s'en faut, des seules fluctuations du marché. Ces prescriptions esthétiques, en effet, ne découlent pas toujours d'une origine exclusivement économique ; de façon générale, les artistes continuent d'apprendre très tôt dans leur carrière qu'ils doivent se faire connaître par une « image », une « marque » unifiée et consistante. Il leur revient de dégager un secteur de spécialisation, une « niche » quelconque qui puisse être

commodément médiatisée — l'effet Veblen² auquel est liée cette médiatisation étant le symptôme du succès advenant (Veblen 1994). La constellation des participants et des institutions des mondes de l'art forme un paysage au sein duquel des drames symboliques et épistémologiques, des échanges de pouvoir et d'influence peuvent se rejouer perpétuellement sous des formes variées ; pour participer à ce jeu, même dans ses sphères supérieures où la dynamique atteint un point de complexité considérable, les parties individuelles ont avantage à se cantonner à une relative uniformité, du moins dans leur représentation (Cauquelin 1994). Dans les milieux où se forme désormais l'essentiel des valeurs qui confèrent aux mondes de l'art leur cohérence, toute lecture individuelle des phénomènes — lecture de l'histoire, lecture philosophique, lecture de l'œuvre d'art — ne peut dépasser un certain niveau de consensus sous peine d'être évacuée de la dynamique de groupe, parce que la complexité qu'entraîne son appréhension ralentit et disloque les conventions de communication qui préservent cette même dynamique.

Dans un tel contexte, l'hétérogénéité stylistique apparaît comme un phénomène dont on peut facilement sentir, ne serait-ce que de manière intuitive, que son interprétation nécessitera une dépense élevée — et pour des bénéfices très incertains. Conséquemment, un historien de l'art ou un conservateur, typiquement, réaménageront quelque peu le corpus des œuvres dans une monographie ou une exposition, en ignorant commodément certaines parties trop hétérogènes de la production. Il pourront aussi tenter, plus scrupuleusement, de prouver que ces mêmes parties sont moins dignes d'intérêt que d'autres — ici, une lecture d'un tout autre type pourra les décrire, inversement mais tout aussi commodément, comme « impertinentes », ou « intempestives ». Tel critique jugera que l'artiste en question n'a, en réalité, jamais trouvé « son propre style » ; un autre s'opposera à ce point de vue, renversant l'argument et défendant, contre tout sens commun, qu'il n'y a en vérité, dans le corpus en question, aucune hétérogénéité de style et qu'il suffit de regarder

² L'effet Veblen, nommé d'après l'économiste et sociologue américain Thorstein Veblen, décrit le processus par lequel, dans le cas de certains biens de consommation liés au statut social (vins rares, voitures de luxe, œuvres d'art, etc.) la demande décline si le prix baisse, contrairement à ce que stipulent les principes élémentaires de la loi de l'offre et de la demande.

attentivement l'œuvre pour saisir son unité stylistique profonde. Ailleurs, on expliquera à un jeune artiste que son travail n'est pas encore « formé ». Certains, que tout oppose habituellement par ailleurs, tomberont ici d'accord — contre toute attente —, et lui conseilleront de revenir plus tard, en l'exhortant à plus de consistance ; un publicitaire, assistant par hasard aux délibérations, trouvera que c'est là l'évidence-même... : bref, une variété d'individus et d'institutions que tout sépare le plus souvent, du point de vue des idées, se retrouvera autour du complexe rassurant de l'homogénéité stylistique. Ailleurs, dans un tout autre monde de l'art, un artiste a soudainement le sentiment désagréable que le temps se referme sur lui. Il se voit désormais captif d'une image et d'une méthode qui ne lui correspondent pas, ne se reconnaît plus dans les objets qu'il produit. Paradoxalement, cesser de produire ces objets reviendrait à prendre le risque de ne plus exister dans la sphère sociale qui le valorise, et l'hétérogénéité stylistique décrit alors la structure imaginaire d'une émancipation dont il ne lui sera probablement pas donné de faire l'expérience.

Ces quelques constatations pragmatiques agissent comme autant d'« embrayeurs » du travail entrepris ici ; elles représentent une parcelle du terrain sociologique de départ, du moins en ce qui concerne les mondes de l'art, car il y aurait encore beaucoup à dire sur les manifestations, les « traces » de l'hétérogénéité stylistique en dehors de ces mondes : non seulement en tant que paradigme souterrain dans la culture en général, mais dans les domaines psychologiques et philosophiques en particulier.

1. Objet d'étude et méthode

Nous développerons donc à partir de ces quelques constatations initiales une réflexion plus approfondie sur l'hétérogénéité stylistique, en tentant de voir s'il est possible de la cerner avec une plus grande précision. La première exigence formulée, en toute légitimité, sera donc celle de sa définition précise en tant qu'objet d'étude. Nous avons brièvement évoqué une première définition en introduction, qui prenait la forme suivante : hétérogénéité stylistique : conjugaison simultanée de styles

hétérogènes dans un médium donné. Une telle définition est « structurelle », bien sûr, et non pas historique. Nous pouvons néanmoins illustrer cette définition par des exemples historiques, par les corpus individuels de Pablo Picasso, Francis Picabia ou Gerhard Richter, qui sont éminemment représentatifs de l'hétérogénéité stylistique. Ces exemples pointent d'emblée en direction d'une période historique, nommément le 20^e siècle. Mais le 20^e siècle n'est qu'une découpe relativement conventionnelle du temps, qui ne correspond encore à rien au niveau du sens de notre objet. En particulier, regrouper commodément ces trois artistes dans la période du 20^e siècle peut occulter des différences décisives du point de vue de l'hétérogénéité stylistique : considérons-nous trois artistes « modernes », ou deux artistes « modernes » et un artiste « post-moderne » — si tant est que ce dernier terme conserve même encore une quelconque pertinence aujourd'hui ? Poser ce type de question revient à attaquer de front la question de l'historicité du phénomène en tant que qualification prégnante a priori. L'hétérogénéité stylistique serait donc, apparemment, un phénomène historique — mais ce phénomène est-il propre à la modernité ? Serait-il, par exemple, propre à la modernité en tant que celle-ci contient déjà les germes de la « post-modernité » ?

Dans le contexte de notre étude, répondre de la manière suivante pourrait sembler suffire : l'hétérogénéité stylistique représente un type d'expérimentation typiquement moderne. Mais où cette modernité commence-t-elle ? Avec le 19^e siècle, et plus particulièrement avec Courbet et Manet, comme le voulait jusqu'à tout récemment une certaine tradition ? Au tournant du 18^e siècle, avec le Romantisme — ou encore à l'époque de la Renaissance, comme on le conçoit habituellement dans les milieux universitaires européens ? Il semble bien, en effet, que la Renaissance donne à voir des exemples d'hétérogénéité stylistique avec, par surcroît, l'embryon d'une critique écrite la prenant pour objet. Pouvons-nous alors remonter plus loin que la Renaissance dans l'histoire ? Si l'on replace, par exemple, l'hétérogénéité stylistique dans la tradition de la rhétorique, doit-on s'interroger sur une éventuelle manifestation du phénomène à l'époque de l'Antiquité ? Ici, les problèmes se multiplient : à cette époque, l'art n'a pas le même statut que pendant la Renaissance ;

les corpus sont encore plus difficiles à cerner, la peinture ne nous parvient que par rares fragments. Les signatures sont souvent absentes et la liberté des artistes restreinte, la littérature est pauvre en renseignements factuels et demeure peu fiable. Devons-nous en conclure pour autant que, faute d'évidence, l'hétérogénéité stylistique soit absente de la culture visuelle antique, même si nous pouvons supposer qu'elle existe sous une certaine forme tropologique dans le champ des pratiques textuelles ?

Nous proposerons de saisir l'occasion, alors que se pose cette question, pour interroger la certitude avec laquelle nous nous fions sur notre propre regard pour évaluer « objectivement » la mesure d'hétérogénéité qui marque les phénomènes artistiques. Certains principes caractérisent une manière de « code déontologique » de l'histoire de l'art moderne : dans le champ de la discipline, nous souhaitons habituellement, par exemple, protéger l'interprétation de toute « projection » anachronique ; nous insistons — avec raison semble-t-il — sur la nécessité de développer un regard historique sur les œuvres : nous souhaitons voir ces œuvres non pas uniquement de notre point de vue mais — si tant est qu'une telle chose soit envisageable —, telles qu'elles étaient conçues et perçues à l'époque de leurs genèses. Une telle ambition devrait certainement nous amener à remettre en question l'historicité de notre propre regard lorsqu'il touche à l'identification d'une notion aussi relative que celle d'hétérogénéité. En d'autres mots : quiconque dirait que le fait d'identifier l'hétérogénéité stylistique dans des périodes aussi lointaines relève de l'anachronisme devrait lui-même répondre de l'anachronisme qui consiste à se prononcer à la place des acteurs concernés sur ce qu'ils pouvaient percevoir comme étant hétérogène ou non dans le contexte historique qui était le leur³. En outre, on doit soupçonner que notre regard, habitué aux hétérogénéités modernes et à leurs dissonances marquées, ne soit pas l'outil le plus fiable pour observer l'hétérogénéité dans des œuvres plus anciennes : en effet, qu'une mesure d'hétérogénéité qui nous semble relativement modeste ait pu être perçue comme importante à une époque où

³ Pour une analyse de la notion d'anachronisme, voir Didi-Huberman (2000 : 8-55) et Rancière (1996).

les règles de l'art étaient plus « rigides » semble aller de soi. Ce retour sur l'historicité de notre regard nous paraîtra donc essentiel, voire riche de conséquences : car si le doute concernant l'hétérogénéité stylistique doit s'étendre à l'ensemble de notre propre culture, doit-il également s'étendre à toutes les autres cultures ?

De toute évidence, la précaution la plus élémentaire, à la lumière de ces interrogations, consistera à tenir en suspens la question de l'historicité de l'hétérogénéité stylistique. « Tenir en suspens » ne signifie pas évacuer la question, bien au contraire. Cela signifie très exactement : éviter de tomber dans le piège d'une opposition rigide qui ferait le sacrifice de l'interaction des deux hypothèses évoquées. Nous proposerons donc de préserver une définition de l'hétérogénéité stylistique comme ensemble de traits constitutifs — et donc transhistoriques —, s'incarnant de manière plus ou moins caractéristique dans l'espace et le temps, avec des modulations diversifiées qui caractérisent des affleurements spécifiques, historico-anthropologiques et individuels.

Une fois l'objet d'étude « déterminé », nous nous attacherons à l'examen de la question de la *méthode* d'interprétation engagée. Ce problème est de même nature que celui qui concerne la définition de l'hétérogénéité stylistique en tant qu'objet variablement historique. Nous pourrions en effet, comme nous l'avons vu, prendre l'hétérogénéité stylistique comme phénomène bien circonscrit, et se faciliter ainsi la tâche de manière considérable ; ou au contraire considérer l'hétérogénéité stylistique comme un dispositif de type rhizomatique (Deleuze et Guattari 1980), déclinant des concentrations historico-culturelles et individuelles variables, étendant ses ramifications dans d'autres mondes que celui des seules pratiques artistiques ; dans ces zones de passage, l'hétérogénéité stylistique s'efface graduellement pour devenir autre chose, sans qu'il soit possible de délimiter clairement la frontière qui démarque le premier état du second.

En ce qui concerne la méthode d'analyse de l'hétérogénéité stylistique, nous aurons donc un dilemme semblable, qui touche au problème du *mode de discursivité*

même du langage analytique, et de sa proximité à l'objet d'étude. Or, l'ambition « scientifique » de la thèse universitaire demeure, dans une certaine mesure, incompatible avec la pleine expérience de l'hétérogénéité stylistique : au niveau du travail sur le langage, le passage de l'hétérogénéité stylistique dans la sphère « scientifique » implique l'abandon des sauts stylistiques, pastiches discursifs, et autres positions « contradictoires » qui la caractérisent habituellement. Dès lors, il sera évidemment impossible de donner ici à la discussion de l'hétérogénéité stylistique un traitement pleinement métalogue — celui d'un discours dont la forme épouserait au mieux le contenu (Bateson 1977). Précisons encore, pour être plus explicite — et pour éviter la malheureuse dichotomie forme/contenu — qu'il sera impossible de donner dans cette analyse un traitement pleinement stylistique, et stylistiquement hétérogène, de l'hétérogénéité stylistique — comme il pourrait pourtant être pertinent de le faire.

Nous avons néanmoins opté ici pour une approche relativement fragmentaire. Par respect pour la forme de la thèse universitaire, et pour permettre une appréhension plus aisée de notre objet, ces fragments ont été regroupés en grandes sections, qui se suivent dans un ordre discursif continu. Mais selon son inclination, le lecteur pourra plus librement imaginer un cas de figure où les fragments proposés seraient scindés de cet ordre et appréhendés au sein d'un espace non linéaire, communiquant les uns avec les autres comme par hyperlien, chaque fragment renvoyant à un autre dans l'enchevêtrement du corpus. Cette représentation de l'hétérogénéité stylistique correspond à l'idée que nous nous faisons du style en tant qu'objet de pratique et de pensée, qui appelle constamment à la (dé/re)construction de (nouvelles) catégories. Elle correspond également à ce que permet typiquement l'hétérogénéité stylistique lorsqu'elle s'incarne par exemple dans la peinture : la reconfiguration constante — « kaléidoscopique » — d'œuvres hétérogènes sur les cimaises, la représentation toujours renouvelée du corpus, chaque nouvelle configuration produisant une nouvelle modulation du langage dans son appréhension de l'expérience.

2. La notion de style

La question de la définition de l'historicité du phénomène et de la méthode à adopter est elle-même liée à une deuxième « vague » d'interrogations, qui concernent cette fois notre outil méthodologique principal : la notion de style. À dire vrai, cette interrogation sur le style est déjà implicitement convoquée dans les premiers stades d'identification de notre objet d'étude. C'est par convention que nous parlons d'une « seconde vague d'interrogations » : car en réalité le fait même d'évoquer un phénomène tel que l'hétérogénéité stylistique — la possibilité d'identifier des instances historiques d'hétérogénéité stylistique —, dépend intimement de la manière dont nous utiliserons la notion de style, dont l'histoire et la méthodologie doivent dès lors être convoquée en regard de ces questions.

En effet, s'il est aussi difficile d'identifier des cas d'hétérogénéité stylistique pour les périodes pré-modernes — au-delà des attentes créées par l'idée, toute moderne, selon laquelle l'auteur devrait s'exprimer dans son propre style unitaire —, c'est que les corpus individuels pour ces époques ne sont pas, pour la plus grande part, constitués par les historiens sur la base de preuves strictement scientifiques — permettant, par exemple, l'identification systématique de « faux » — mais bien sur celle de la ressemblance stylistique. Il s'agit d'une approche synthétique et intuitive, la seule en vérité dont nous disposions pour classer l'art du passé, faute d'autres éléments identificateurs. C'est l'approche bien connue de Winckelmann — malgré qu'il se soit permis, comme nous le savons, un certain nombre d'écarts pour accommoder son schéma historique. Cette méthode — appelée *connoisseurship* — a été associée à la figure de Giovanni Morelli et à certaines autres figures comme celle de Bernard Berenson, mais ses ramifications sont beaucoup plus vastes : son influence sur l'École de Vienne à travers Julius von Schlosser et Franz Wickhoff, par exemple, a été maintes fois attestée. Cette approche, pour aller droit au but, est fondée sur ce que l'on pourrait qualifier de « présomption systématique de récurrence stylistique » — ou, en d'autres mots, sur une *présomption d'homogénéité stylistique*. C'est la grande constante de l'histoire du concept de style, et il est impossible de la

révoquer entièrement car l'efficacité et la vérité méthodologique de ce concept tiennent précisément à ce principe. Or si une telle présomption d'homogénéité fonctionne assez bien pour les grands ensembles stylistiques dans la plupart des cultures et pour les ensembles relativement larges, elle est particulièrement dangereuse en ce qui concerne les corpus individuels. De fait, elle gomme de l'histoire tous les cas atypiques, et par conséquent toutes les occurrences d'hétérogénéité stylistique précédant les périodes où la datation et l'attribution sur des bases scientifiques sont systématiques ou possibles.

En outre, détail rarement noté, la présomption d'homogénéité stylistique possède une dimension performative, dans la mesure où elle se constitue en norme et *renforce la prescription d'homogénéité stylistique* auprès des artistes. Finalement, l'alliance forcée entre la construction théorique qui guide la lecture de l'histoire et la présomption d'homogénéité dans le style ne peut pas être comprise sans une prise de conscience de l'instrumentalisation plus large dont elle participe : l'idée d'un style homogène et « pur » répond généralement d'un souhait d'arrimer ce style à une « essence », relativement fixe et immuable — qu'elle se rapporte à la représentation d'une subjectivité individuelle (le plus souvent, celle d'un sujet humaniste monolithique) —, d'une culture, d'une nation, d'un mouvement historique, ou encore, comme dans le modernisme, d'une collectivité internationale et cosmopolite. L'interprète du style accordera une valeur plus ou moins grande à cette essence et modulera ainsi l'inscription de l'art au cœur du politique. Dans l'histoire de l'art traditionnelle et encore aujourd'hui (alors que le terme même de « style » a souvent été remplacé par d'autres termes, sans pour autant cesser de demeurer une notion opératoire), l'usage du style — correspondant à une certaine catégorisation des types d'art — prétend à l'objectivité méthodologique. Mais son étude révèle que le style a toujours été un acteur anthropologique puissant (Michaud 2005) et continue de l'être.

Quiconque s'interroge sur l'hétérogénéité stylistique s'interroge donc nécessairement sur la notion de style en général et sera frappé par un puissant paradoxe. Le style est une notion qui a survécu, depuis l'Antiquité au moins jusqu'à

aujourd'hui, sous diverses appellations et avec une constance qui force d'autant plus l'étonnement que cette notion est utilisée à tous les niveaux de la société. Bien que l'histoire de l'art, depuis plusieurs décennies, ait tenté d'ouvrir le champ de son étude à un spectre d'objets plus large, à l'échelle de la société, elle n'est pas pleinement parvenue à évaluer l'omniprésence de la notion de style dans les usages communs, ni à mettre ces usages en relation avec son propre « patrimoine » historique d'études spécialisées sur le style artistique. Ceci s'explique en partie par le rejet légitime des sous-textes idéologiques qui fondaient la plupart des modèles d'interprétation canoniques du style. On doit néanmoins admettre que l'histoire de l'art aujourd'hui, même après le virage des *cultural* et des *visual studies*, n'a pas mené à terme la refonte de la notion de style et encore moins à l'arrimer de manière convaincante à sa propre tradition. Pourtant, l'ampleur de son usage, en vérité, est considérable, et nous devrions probablement réévaluer le travail « critique » effectué au sein de l'histoire de l'art à l'aune de la résilience anthropologique des innombrables pratiques qui se définissent par leurs fondements stylistiques.

En effet, l'appréhension du style est comme une langue naturellement admise et synthétiquement assimilée, dont nous acquérons très tôt les principes, et par laquelle s'expriment d'innombrables vecteurs de langage collectifs et individuels. Et pourtant, dès qu'il s'agit de l'analyser en tant que notion et de la décomposer pour en observer le fonctionnement, une multiplicité de niveaux de complexité apparaît inévitablement : la notion de style a été abordée de mille manières et semble toujours échapper aux efforts analytiques. Nous ne pensons pas qu'il soit exagéré d'affirmer que la notion de style représente en quelque sorte un « gouffre » pour la pensée. La preuve de sa centralité dans les champs de la sensibilité et de la connaissance n'est pas seulement la formidable pérennité anthropologique dont nous avons parlé — son omniprésence dans la vie elle-même —, mais son absence quasi-totale du champ philosophique, où sauf exception le concept est toujours demeuré l'instrument fondamental — par où s'est scellé, jusqu'à Nietzsche et Heidegger, le lien de la philosophie avec la logique et la métaphysique.

Notre objectif ici n'est pas d'ajouter une pierre supplémentaire à l'édifice des contributions qui ont marqué la discipline, ni de passer systématiquement en revue — tâche impossible — la totalité de la littérature sur le style. Notre position, synthétique et pragmatique, d'inspiration proto-anthropologique malgré qu'elle concerne des corpus individuels — ce qui sera éclairci plus avant —, émergera d'elle même à partir des fragments qui lui sont consacrés. Nous proposerons une enquête historique sur la notion de style dans les arts visuels qui servira principalement à (1) faire ressortir le double effet de la présomption d'homogénéité stylistique précédemment décrite et (2) faire ressortir dans l'histoire de cette notion les éléments qui pourraient contribuer à la présente tentative d'éclairer l'hétérogénéité stylistique d'un point de vue historique.

3. Critique de l'hétérogénéité stylistique

L'étude de l'hétérogénéité stylistique peut être abordée à partir des rares textes historiques qui la prennent pour objet. On ne sera pas surpris, suite aux descriptions précédemment évoquées, de constater que la presque totalité de ces textes prennent la forme d'une critique de l'hétérogénéité stylistique, qui la récuse. Ce qui est plus étonnant cependant est la virulence et surtout le systémisme de ces critiques. Celles-ci tirent essentiellement leur origine et prennent leur forme subséquente des critiques plus anciennes de l'hétérogénéité de style qui apparaît dans les cultures modernes occidentales ; ces dernières à leur tour s'inscrivent elles-mêmes dans une longue tradition de réflexion politique sur les liens entre l'art et la société, dont on peut facilement retracer la généalogie jusqu'à Platon. La conception platonicienne de l'art, en effet, prescrivait explicitement pour la première fois dans le champ philosophique que l'ordre du comportement individuel et de la pratique artistique corresponde structurellement à celui de la cité, sur la base d'une continuité éthique et politique.

Ainsi, au 20^e siècle, la critique de l'hétérogénéité stylistique a généralement pris la forme d'une critique de l'« immaturité » du style ou d'une faiblesse de

tempérament de l'artiste, cause ou symptôme d'une ignorance ou d'une négation de l'ordre ou du sens de l'histoire. Typiquement, à l'époque moderne, cette critique de l'hétérogénéité stylistique se résume à une critique du pastiche en tant que manifestation caractéristique de cette faiblesse. Cette critique de l'hétérogénéité stylistique comme extension du dispositif du pastiche vise d'abord la figure de Stravinsky, dans les travaux de Theodor Adorno (1962) ; elle est ensuite reprise dans un certain nombre d'ouvrages plus récents sur les arts visuels, comme dans la critique de l'œuvre de Picasso par Rosalind Krauss (1998). Du point de vue de la critique de l'hétérogénéité des styles dans la culture moderne — qui dérive essentiellement de la critique plus connue de l'éclectisme historiciste —, la mise en cause du pastiche nous est familière⁴. Nous noterons cependant au passage qu'en ce qui concerne la définition stricte de l'hétérogénéité stylistique, rien n'indique que le pastiche doive obligatoirement présider à la constitution du corpus. En théorie, un artiste pourrait décliner un certain nombre de styles hétérogènes et prétendre à la « paternité » de chacun de ces styles. Mais, quoi qu'il en soit, nous pouvons difficilement nier les deux faits suivants : d'une part, il est vrai que plusieurs représentants de l'hétérogénéité stylistique ont bien eu recours au pastiche, à l'occasion ou parfois de manière systématique ; d'autre part, il semble hors de doute que la critique de l'hétérogénéité stylistique, en évoquant le pastiche, décrive un aspect essentiel du phénomène. Ce qui est décisif ici est, tout d'abord, le problème de la définition du pastiche, dont les limites sont poreuses ; ensuite le jugement de valeur systématiquement négatif que suscite le pastiche en général, et la manière dont ce jugement de valeur s'est transposé sur l'hétérogénéité stylistique en particulier, c'est-à-dire « structurellement », en tant que méthode. La seule exception à cette règle — qui n'en est pas vraiment une puisque le pastiche y conserve le même statut — est le cas de Gerhard Richter, où l'artiste, selon le critique Benjamin Buchloh, pousse la logique du pastiche à l'extrême dans l'esprit d'une méditation cynique sur les recours désespérés d'un médium défunt (Buchloh 1977, 2000).

⁴ Voir par ailleurs, pour une étude alternative de la notion de pastiche, Genette (1992).

D'autres voix se sont fait entendre, pour défendre le dispositif dont il est question dans la présente thèse. Certains auteurs ont implicitement confirmé la critique du pastiche en se contentant de nier, tout simplement, l'existence d'une hétérogénéité significative dans le corpus, et en prétendant qu'il existait un style plus profond et significatif, propre à l'artiste. On reconnaît cette position dans les travaux de Hans Tietze sur le Tintoret (Tietze 1948), par exemple, ou dans ceux de Jacques Thuillier sur Sébastien Bourdon (Thuillier 2000) — sur lesquels nous reviendrons. Bien entendu, ce type de défense se prête mal aux artistes de la modernité tardive — si l'on souhaite appeler ainsi la période contemporaine. Meyer Schapiro, est probablement le premier historien de l'art à avoir identifié l'hétérogénéité stylistique en la décrivant de manière objective et en la classant parmi d'autres formes d'hétérogénéité dans le style — c'est-à-dire sans émettre de jugement de valeur à son endroit. Dans le cas de Picasso cependant [voir par exemple fig. 9 à 14], Schapiro a fait ressortir l'existence de l'hétérogénéité stylistique et lui a bien accordé une valeur critique positive, sans toutefois tenter de l'assimiler à une pratique du pastiche, sans tenter non plus de subsumer les branches de la production de Picasso en un style unique. Il a toutefois avancé la notion d'« *unité esthétique* » pour indiquer que malgré la cohabitation de styles hétérogènes, le corpus ne s'était pas construit sur la base d'un quelconque relativisme esthétique (Schapiro 2000b). D'autres ont pris la critique de l'hétérogénéité stylistique à partie en faisant valoir la complexité de la notion de pastiche et le rôle qu'il pouvait jouer vis-à-vis de l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif ; les travaux d'Élizabeth Cowling sur Picasso (Cowling 2002) ou de Robert Storr sur Richter (Storr 2002a) s'inscrivent dans cette perspective.

Nous produirons quelques commentaires supplémentaires portant sur les limites de la critique de l'hétérogénéité stylistique précédemment évoquée — avec une mise en cause, notamment, de son processus de généralisation, de l'argument économique et de la vision historiciste — dans le sens poppérien du terme — qui nous semblaient en émaner (Popper 1956). Aussi, nous expliquerons la raison pour laquelle Gerhard Richter constitue le seul cas légitimé d'hétérogénéité stylistique aux

Illustration retirée

Figure 9 – Pablo Picasso, *Arlequin et femme au collier*, 1917, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Musée National d'Art Moderne, Center Georges Pompidou, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 312.

Figure 10 - Pablo Picasso, *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, 1918, Huile sur toile, 88 x 130 cm, Musée Picasso, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 324.

Figure 11 - Pablo Picasso, *Le retour du baptême (d'après Le Nain)*, 1917-1918, Huile sur toile, 118 x 162 cm, Musée Picasso, Paris. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 8.

Illustration retirée

Figure 12 - Gauche : Pablo Picasso, *Portrait d'Olga en costume espagnol*, 1917,
Huile sur toile. 53 x 64 cm, Collection privée.
Droite : Pablo Picasso, *Femme en costume espagnol*, 1917,
Huile sur toile, 89 x 116 cm, Museu Picasso, Barcelone.
Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*,
New York : Phaidon, p. 321.

Illustration retirée

Figure 13 - Pablo Picasso, *Trois femmes à la fontaine*, 1921, Huile sur toile, 174 x 203.9 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 426.

Figure 14 – Pablo Picasso, *Trois musiciens (Musiciens aux masques)*, 1921, Huile sur toile, 2007 x 222.8 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 364.

yeux de ces critiques, en faisant ressortir l'aspect hautement systémique de son rapport à l'hétérogénéité stylistique, qui pourrait être interprété comme une manière de réification esthétique du phénomène. Finalement, en proposant de voir l'hétérogénéité stylistique comme une stratégie de survie au sein d'une *doxa* (néo)moderniste quelque peu surdéterminante du point de vue de ses effets prescriptifs⁵, nous préparerons les sections ultérieures sur la dimension psychophilosophique de l'hétérogénéité stylistique. Nous consacrerons la fin de cette partie à une courte étude de ce dispositif dans l'œuvre de Picabia qui, s'appuyant sur le renouveau d'intérêt qu'il a suscité au cours des dernières années (en particulier concernant les phases tardives de sa production), éclairera le spectre très large des possibilités esthétiques de l'hétérogénéité stylistique, d'autant plus large qu'il incorpore, comme chez ce dernier artiste, une mesure (toujours problématique dans son appréhension) de relativisme esthétique. Nous replacerons cette relecture des œuvres de Picasso et Picabia dans le contexte de l'histoire récente de l'art contemporain, en faisant ressortir la manière dont l'hétérogénéité stylistique est réapparue en filigrane au cours de ces dernières décennies (à travers les figures de Picabia et de Gerhard Richter), pour engager un dialogue avec le diagnostic critique de la « mort de la peinture » (bien que de façon bien différente dans ces deux cas).

4. Contexte épistémologique : l'hétérogénéité stylistique entre rhétorique et symptôme

Afin de mieux comprendre le contexte précédemment décrit et les débats qu'il engage, nous déplacerons notre attention sur une période historique ciblée, à la fin du 19^e siècle, où apparaît un ensemble d'idées sur l'art et la culture nourries

⁵ Pour un exemple de ce type de discours, dont il faut bien dire qu'il est assez commun dans la critique néo-marxiste de l'art de la fin du XX^e siècle, voir Foster (1985). Dans cet article, l'auteur récusé le « nouveau totalitarisme » (suivant Marcuse) que représenterait le pluralisme du monde de l'art contemporain. Il se dresse contre l'« idéologie déviante » et la « futilité hystérique » de ses productions, exhortant à une pratique de l'art qui, reinventant l'héritage de l'avant-garde moderniste comme « force prophétique » et politiquement « idéaliste », relancerait son « entreprise hautement éthique et rigoureusement logique », « radicale », non « corrompue », possédant ses « critères stricts », ainsi que son désir d'une « théorie entraînant le consentement collectif » (notre traduction).

d'importants bouleversements épistémologiques issus de la sphère scientifique, et plus particulièrement de la nouvelle psychologie expérimentale. À la même époque, la philosophie connaît un tournant tout aussi décisif avec les travaux de Nietzsche, dont nous ferons ressortir le lien évident qui les rapprochent de l'hétérogénéité stylistique : mise en cause de la tradition métaphysique, entrée conjointe du corps et de la psychologie dans la philosophie, pratique de la philosophie comme art, volonté d'intensification de soi et expérimentation avec le monstrueux, clivage de soi et perspectivisme, micro-dialectique des forces désirantes, oscillation entre « grand style » rhétorique et éclatement symptomal de soi. Autour de ces considérations sur la psychologie et la philosophie, nous décrirons dans cette section la figure d'un binôme par laquelle l'hétérogénéité stylistique peut être mieux comprise. Ce binôme a pour premier pôle ce que l'on pourrait appeler un trope « rhétorique », et pour second, un trope « symptomatique ».

D'un côté — qui correspond à peu près à l'ancienne conception du « libre-arbitre » ou de la « volonté » — le dispositif de l'hétérogénéité stylistique déclinerait une multiplicité de styles parce que l'artiste les ferait jouer les uns en fonction des autres : tout comme un orateur puiserait dans divers registres en fonction des circonstances, nous pourrions le considérer dans cette perspective comme libre de puiser à un répertoire de styles artistiques, et l'hétérogénéité serait dès lors considérée comme le résultat d'une disposition stratégique ou tactique. Dans l'autre contexte en contrepartie (duquel serait exclu quelque chose qui s'apparenterait au libre-arbitre), le sujet se définirait comme une *somme disjointe*, une « construction » de voix hétérogènes : en lui vibrerait une multiplicité de forces, parfois contradictoires, génératrices de luttes, de déchirements, d'éclatements, de recouvrements. En d'autres mots, si nous pouvons bien supposer que toute forme de langage, dans sa fonction énonciatrice, serve habituellement l'allègement des tensions provoquées par cette multiplicité (l'effet rhétorique), il est également possible de considérer que l'exercice du langage, lorsqu'il signale une manière de montée en puissance, puisse également devenir le lieu d'un accroissement de la sensibilité et, conséquemment, de multiplicités violentes : une culture du « symptôme ».

Cependant, même si la multiplicité n'est pas nécessairement pathologique, le répertoire des styles ne constitue pas pour autant une « serre chaude » où le sujet serait à même de développer une pratique de l'élevage basée sur des choix contrôlés : le répertoire des styles pourrait également être considéré comme l'ensemble de ce qui traverse, *de facto*, le sujet, à un moment donné. Il résulte simplement de l'effet des voix qui l'utilisent comme « caisse de résonance ». L'auteur, ici, pourrait être comparé à une plaque photosensible qui retient un excédent d'informations « inactuelles » — l'hétérogénéité stylistique résultant de la « surimpression » chaotique de ces traces du monde.

Cette dernière explication, sur laquelle nous reviendrons, démontre d'emblée les limites mêmes de l'interprétation qui part du binôme rhétorique/symptôme. Elle contribue notamment à ruiner l'hypothèse qui souhaiterait voir dans la cohabitation de styles hétérogènes le résultat d'un clivage lié à un quelconque traumatisme originel (hypothèse psychanalytique du refoulement) ou d'un désir supputé de maîtriser le plus grand nombre de styles possibles pour les instrumentaliser (hypothèse de la « sophistication » et d'une conception dévoyée de la volonté de puissance). L'hétérogénéité stylistique, mouvante et multiple, existe dans une sphère dont nous pourrions effectivement dire, pour utiliser une métaphore simple, qu'un pôle représenterait la force du « symptôme » et l'autre celle de la « rhétorique ». Mais il est important de souligner que chacun de ces pôles n'est pas une entité transcendante et fixe, ce dont témoigne par ailleurs le fait crucial suivant : pour les individus concernés, les choses n'ont plus jamais été les mêmes à partir du moment où la *conscience* a enregistré l'existence de ces forces, et où la conceptualisation de l'hétérogénéité stylistique — qu'elle soit intuitive ou fasse l'objet d'une énonciation explicite — s'est incorporée *dans la pratique de l'hétérogénéité stylistique même* (ici, la division binaire devient explicitement désuète). Tous les artistes et les penseurs modernes dont il est question dans ce travail — et Nietzsche de manière très caractéristique — possédaient un haut niveau de conscience de l'hétérogénéité stylistique. À partir du moment où nous prenons en compte cette *auto-réflexivité* du

dispositif de l'hétérogénéité stylistique, le binôme rhétorique/symptôme se brise et une réalité nouvelle s'ouvre pour l'interprétation de l'hétérogénéité stylistique ; notre souhait de tenir en suspens une structure binaire de type rhétorique/symptôme participe précisément d'une volonté de rendre compte de cette autoréflexivité, dont témoignent les œuvres elles-mêmes.

Néanmoins, il importe de reconnaître la force plastique des pôles rhétorique et symptomatique en rappelant la manière dont leur apparition dans le discours de la modernité a pu constituer pour les artistes une épistémè dominante. Dans l'esprit d'une analyse de l'hétérogénéité stylistique comme symptôme, ce sont les notions générales de dissociation et de subjectivité multiple qui se trouvent au cœur de l'enquête. Nous ne produirons pas ici, bien entendu, de catalogue exhaustif des diverses conceptions historiques de la subjectivité clivée ; nous nous contenterons de distinguer quelques unes de ces conceptions, nées au tournant du siècle dans les travaux de Pierre Janet (1929, 1903-1908, 1973) et de Théodule Ribot (1881, 1926). Nous évoquerons les modèles biologiques dont ces conceptions pouvaient être tributaires — comme dans les travaux d'Alfred Espinas (1877) — et ferons remarquer leur postérité notable dans la culture, en nous appuyant plus particulièrement sur l'étrange épisode des « personnalités multiples », apparu aux Etats-Unis dans les dernières décennies du 20^e siècle.

Ce survol épistémologique servira à illustrer la longue prévalence d'un certain nombre de récits particuliers qui concernent la notion moderne de subjectivité, ainsi que son rapport au langage. Mais ce qui importe ici n'est bien entendu pas tant la vérité scientifique du clivage interne, et surtout pas un quelconque lien hypothétique de transposition directe entre un tel clivage et l'hétérogénéité stylistique, mais bien plutôt la consistance de cette nébuleuse de récits et la force plastique de ces mêmes récits, ainsi que la manière dont ils sont cultivés pour faire sens de l'expérience dans un contexte artistique. Nous reprendrons un terme de Ian Hacking, celui de « mémoro-politique » — après la biopolitique foucaldienne — pour indiquer les racines profondes que ce paysage épistémologique plonge dans la mémoire : c'est par

sa propre mémoire « organique » que le sujet s'auto-représente ; et c'est à des processus mnémoniques collectifs que la représentation de son rapport au monde s'arrime malgré lui. Ici, l'actualité de l'hétérogénéité stylistique se révèle pleinement, car les notions de subjectivité clivée et de mémoire convoquées par ce dispositif sont liées à un renouveau complexe de la question de la plasticité humaine dont le traitement philosophique — figurant de façon éminente, après Nietzsche, dans les travaux de Deleuze et Guattari (1980), Foucault (1994a), Sloterdijk (2000, 2001, 2009) — et les manifestations socio-culturelles plus larges — l'impulsion contemporaine à s'« auto-styliser », sur un mode variablement discontinu — suffisent à confirmer l'importance.

5. Traits constitutifs

Suivant cette réflexion sur le contexte historique qui prépare l'apparition explicite de l'hétérogénéité stylistique dans l'art moderne et sa réception ultérieure tout au long du 20^e siècle, nous reviendrons dans ce dernier chapitre à une étude de l'hétérogénéité stylistique à partir des outils utilisés dans son appréhension, non pas du point de vue de la critique de la notion de style, ni de celui de la réception historique et de la « valeur » de l'hétérogénéité stylistique (l'approche critique), ni encore de celui de son « origine » épistémologique ou d'un quelconque réseau de forces de détermination historiques ; mais bien plutôt du point de vue de son « fonctionnement » plus large, c'est-à-dire à partir d'un certain nombre de « traits constitutifs » qui lui seraient propres et qu'il serait possible de dégager à partir des corpus évoqués. Ces traits constitutifs représentent en quelque sorte l'envers de la critique qui s'est déclarée en attribuant à l'hétérogénéité stylistique une valeur en soi ; ils informent au contraire une critique au sens plus large du terme, où l'analyse tendrait à identifier les « conditions de possibilité » de l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif.

Si le deuxième chapitre traitait de la notion de style et faisait ressortir ses enjeux plus larges, entraînant subséquentement la réflexion du côté du contexte

épistémologique, ce dernier chapitre reviendra sur la notion d'*hétérogénéité* dans l'art, pour cerner plus précisément certaines applications propres à l'hétérogénéité stylistique. En nous appuyant sur l'étude de Schapiro (1982), nous rappellerons que l'hétérogénéité est une notion hautement problématique (n'étant jamais une propriété des objets en soi), et qu'elle ne saurait donc exister dans l'absolu ; mais qu'elle dépend au contraire d'une *rencontre* entre un percepteur et un ensemble d'objets. Cette rencontre existe toujours en rapport à un contexte et à des individus, et il vaut de mentionner que l'identification d'une hypothétique réapparition de rencontres semblables à travers divers contextes, pour un même objet d'art, ne va pas de soi. Une analyse comparative des divers types d'hétérogénéité dans l'art devra donc non seulement s'attacher à déceler la présence d'une hétérogénéité cachée, là où l'on croyait avoir affaire à un phénomène artistique homogène — et vice-versa —, mais aussi à examiner les *fluctuations* dans l'appréhension de cette hétérogénéité à travers diverses périodes historiques, divers contextes culturels, et en fonction de certains récepteurs.

En outre, il importera d'emprunter un certain nombre de précautions vis-à-vis des processus de *comparaison* et de *translation* d'échelle de ces types d'hétérogénéité. En effet, il est facile de constater que l'histoire de l'art et la critique de la culture ont trop souvent fait l'économie de ce type de précautions, en rapportant fréquemment entre elles (et de façon excessivement libre) un ensemble d'interprétations qui portaient sur l'hétérogénéité dans le style, à partir d'analogies superficielles (que cette hétérogénéité figure au sein d'une œuvre individuelle, d'un corpus, ou à l'échelle de la culture). Ces comparaisons et ces translations ont également pu se rapporter les unes aux autres, de façon encore plus complexe et fallacieuse, en arrimant des phénomènes d'hétérogénéité dans le style à d'autres types d'hétérogénéité, n'engageant parfois qu'une composante stylistique partielle (médiums, genres artistique, régimes symboliques).

De fait, l'observation de l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif présentant un certain nombre de traits constitutifs se révélera indissociable d'une

réflexion sur les limites qui séparent non seulement les catégories stylistiques (et les types ou les échelles d'hétérogénéité), mais encore les divers médiums artistiques. Pourquoi cependant, pourrait-on demander, s'attacher à une réflexion qui semble vouloir évaluer de nouveau les caractéristiques propres à ces divers médiums alors que (1) il semble certain que l'hétérogénéité stylistique puisse exister à travers une pluralité de médiums et (2) notre époque est précisément celle où la notion moderniste de spécificité des médiums artistiques semble avoir été évacuée au profit d'un plus grand dialogue entre ceux-ci ? Nous montrerons dans un premier temps que cette spécification ne correspond à rien d'arbitraire et permet au contraire de distinguer clairement l'hétérogénéité stylistique de la multidisciplinarité. Par ailleurs, comme nous le verrons, la lecture même de l'hétérogénéité stylistique en tant que phénomène historique permet de revoir la réflexion sur la spécificité des médiums artistiques — sur leurs conditions de fonctionnement, précisément, à travers leur évolution même. Car l'évolution de ces médiums contribue à déterminer les conditions de la pratique du style à partir de la question technique et médiale. Il ne s'agit donc pas de renouer ici avec un quelconque essentialisme prescriptif de type moderniste portant sur divers médiums — les conditions mêmes de transformations historiques variant grandement entre eux — mais plutôt d'évaluer comment certaines conditions peuvent favoriser ou décourager un certain niveau d'amplitude de l'hétérogénéité stylistique.

Cette discussion sur les limites qui séparent les catégories stylistiques des divers types ou échelles d'hétérogénéité sera subséquemment entreprise du point de vue d'une comparaison entre le dispositif de l'hétérogénéité stylistique et celui du collage. L'hétérogénéité stylistique et le collage interagissent de multiples manières. Toutefois, plutôt que de décrire leurs ressemblances structurelles, nous nous attacherons plus particulièrement à éclairer ce qui *distingue* ces deux dispositifs — et qui touche, de façon assez intéressante, à la dimension « curatoriale » de l'hétérogénéité stylistique. Ici, le danger de l'*atténuation* de l'hétérogénéité ouvre la voie à la réflexion — dans le cas du collage : parce que les éléments sont toujours circonscrits dans un ensemble fixe ; dans le cas de l'hétérogénéité stylistique : parce

que les mauvaises œuvres peuvent être mises en relation les unes avec les autres, ou parce que certaines œuvres peuvent être évacuées de la mise en relation. Ainsi, le sentiment d'une totalité qui fait sens est-elle en quelque sorte présupposée par la nature physique du collage, qui présente simultanément tous les éléments hétérogènes, tandis que l'hétérogénéité stylistique est caractérisée par une *dispersion physique des objets* et dépend pour être lue d'un second acte de configuration, dont la nature « esthétique » ne va pas de soi, puisqu'elle peut être le fait d'un commissaire d'exposition — bien qu'elle ait traditionnellement été celui de l'artiste. L'impact de cette caractéristique importante de l'hétérogénéité stylistique — la nécessité d'un niveau de « méta-lecture » reconfigurable — est tel qu'il n'est pas surprenant de voir la notion d'unité esthétique apparaître dans le discours historique pour y répondre.

Meyer Schapiro, qui a le premier évoqué cette notion (Schapiro 2000b), n'en a toutefois pas donné de définition précise, et cette omission est significative⁶. En effet, comment définir l'unité esthétique sans en appeler à une intuition qui ne serait finalement traduisible que sous la forme d'une argumentation tautologique ? Serait alors défini comme « unitaire » d'un point de vue esthétique ce que nous serions justement en mesure de concevoir comme liant toutes les œuvres autour de la figure de l'auteur... — mais par quel type de liens sémantiques cette liaison s'effectuerait-elle exactement ? La réponse évidente à cette question, dans un premier temps, est que l'unité esthétique pourrait être esquissée à partir d'un travail sur les catégories stylistiques mêmes, dans chaque corpus particulier — un travail de remodelage perpétuel des catégories stylistiques et de leur mise en relation.

Une autre réponse serait la suivante : l'unité esthétique peut être envisagée, simultanément, sur deux plans : d'abord du point de vue des œuvres entre elles, dans le corpus individuel ; mais également à partir des relations entre chaque œuvre du corpus (ou chaque ensemble d'œuvres) et d'autres œuvres historiques (réalisées par

⁶ Le terme d'« unité esthétique » décrit essentiellement un réseau sensible et cognitif d'éléments reliés qui, sans effacer l'hétérogénéité stylistique existant entre les œuvres au sein du corpus, permet néanmoins de lire intelligiblement ce même corpus, comme un réseau de correspondances d'effets de sens, structuré de façon rhizomatique.

d'autres artistes), qui ont précédé, ou vont suivre les premières. Ceci impliquerait que, plutôt que d'observer un ensemble clos d'œuvres (regroupées autour de la figure d'une subjectivité unique), nous observions plutôt un ensemble de *liens stylistiques* à travers le temps, traversant comme une grille les corpus individuels et collectifs sur le mode de l'intertextualité. Ce qui reviendrait somme toute à reposer la question initiale dans les termes paradoxaux suivants : comment concevoir la notion d'unité esthétique sous un régime intertextuel, et quel sens véritable, dès lors, peut bien même posséder un quelconque quotient d'« hétérogénéité » lorsqu'il marque un corpus individuel ?

De ce point de vue, et à ces échelles, les notions d'autonomie, de continuité, d'hétérogénéité, de mimétisme sont profondément altérées et nous font sortir du contexte dans lequel nous sommes habitués à travailler. Le pastiche prend un autre visage, qui n'est plus celui de l'imitation à inflexion œdipienne (telle qu'elle est traditionnellement décrite) ; d'autres formes de mimétisme tirent les pratiques vers un mode heuristique ; nous commençons à voir se brouiller les limites qui distinguent habituellement l'art de l'analyse scientifique. Dans cette perspective, une certaine dissolution du lien d'homogénéité (ou de parenté) entre les œuvres dans le corpus, caractéristique de l'hétérogénéité stylistique, semble correspondre au mode variable d'existence du temps à travers le langage. Nous emprunterons donc à Didi-Huberman, suivant Warburg, un ensemble de réflexion sur le temps et l'image qui postule des effets de mémoire et d'itération rompant avec les catégories et l'ordre continu des modèles traditionnels du récit historique ou de la subjectivité. L'hétérogénéité stylistique apparaîtra dès lors comme le lieu de mise en visibilité de ces effets de mémoire et d'itération du temps ; ce sont eux qui la caractérisent et lui donnent sa forme, bien que la *conscience* de l'hétérogénéité stylistique, par ailleurs, module également (et inévitablement) les conditions d'existence de ces effets. Dès lors, certaines notions traditionnellement ciblées par la critique historique du mythe artistique — précocité, prolixité, empathie mimétique — peuvent être employées de nouveau, non plus du point de vue (évidemment erroné) d'une quelconque valeur « en soi » — comme si leur présence chez un artiste suffisait, par exemple, à garantir

la valeur ultérieure des œuvres ou le sens du corpus — mais bien plutôt en tant que composantes constitutives d'un dispositif qui doit fonctionner en « couvrant » une superficie temporelle et culturelle élargie.

Il est difficile de ne pas voir dans un tel dispositif l'écho de certains développements culturels récents. Sans doute, les nouvelles technologies de l'information, par exemple, ont-elles profondément touché notre rapport au savoir, à la représentation et à l'expérience. Ces mêmes développements infléchiront à leur tour le regard de ceux qui continueront d'étudier les formes artistiques du passé. À cet égard, l'hétérogénéité stylistique, cette « méta-culture » du style, trouvera peut-être sa place dans l'histoire des pratiques artistiques comme l'un des premiers moments significatifs (et clairement lisibles) d'« arrachement » au principe d'osmose unitaire entre les sujets et leurs productions langagières. Il est impossible d'ignorer que les modes d'expérimentation sur soi et les processus de stylisation qui se multiplient désormais, effectués à partir d'un nombre toujours plus élevé de strates d'information et d'expériences hétérogènes, s'effectuent dans un nombre toujours croissant de sphères d'activité. Bien longtemps avant que ces phénomènes ne se soient déclarés à grande échelle dans la société, l'histoire de l'art disposait déjà d'un objet d'étude qui préfigurait souterrainement ces processus (ainsi qu'un ensemble de méthodes qui promettaient d'être en mesure de l'interpréter). L'histoire des difficultés rencontrées dans le processus d'interprétation de l'hétérogénéité stylistique peut dès lors être mise en relation avec une certaine continuité historique dans les phénomènes de culture qui ont marqué l'Occident. Il nous reste à espérer que les pages qui vont suivre sauront contribuer à une lecture qui donne un relief plus saillant à cette continuité, tout en faisant valoir que la condition d'une telle lecture demeurera toujours l'attention portée aux formes de langage les plus singulières.

1. Objet d'étude et méthode

On ne peut jamais séparer l'objet d'une connaissance et sa méthode — c'est-à-dire son style :

« Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes. C'est seulement pour un regard externe que l'œuvre d'art a une forme et une seule, et que le traité a une méthode et une seule. » (Walter Benjamin, cité par Didi-Huberman 2000 : 122)

1.1 Que nomme-t-on « hétérogénéité stylistique » ?

Dans le cadre de la présente thèse, nous utiliserons le terme d'« hétérogénéité stylistique »⁷ pour décrire un phénomène visible dans la production d'artistes travaillant simultanément dans des styles hétérogènes, d'une œuvre à l'autre, dans un même médium. Pour les artistes concernés, cette méthode a valu non pas pour une courte période d'expérimentation mais pour l'ensemble de leur carrière, bien qu'une parfaite continuité dans l'hétérogénéité stylistique ne soit pas partagée par tous.

Par souci de clarté, nous devons insister d'abord sur la notion d'unicité de médium par laquelle nous distinguerons l'hétérogénéité stylistique de la multidisciplinarité (5.1.5). Ensuite sur celle de simultanéité, puisque l'usage nous fait plus aisément concevoir l'ordre des corpus individuels sur un mode diachronique — ou par « phases » — que synchronique. Finalement sur l'idée que l'hétérogénéité introduite dans le style caractérise un rapport entre des œuvres individuelles, et non pas un rapport entre les parties d'une œuvre individuelle — comme dans des cas structurellement apparentés au collage ou à la *combine painting*.

⁷ À notre connaissance, ce terme n'a pas été utilisé dans un autre contexte pour décrire le phénomène qui fait l'objet de la présente thèse.

1.2 Terminologie

Nous aurions pu qualifier ce phénomène de « pluralisme stylistique » mais le terme de « pluralisme », outre qu'il décrit le plus souvent des objets qui dépassent l'échelle individuelle — phénomènes de culture, systèmes politiques —, renvoie explicitement aux philosophies dites « pluralistes » (Démocrite, Épicure, Leibniz, Whitehead) et indiquerait par là une inflexion herméneutique trop franche. Dans les études culturelles, le terme de « pluralisme » a beaucoup été utilisé pour décrire un ensemble de relations visuelles très larges au sein de la société post-moderne (Foster 1985)⁸. En outre, il ne met pas assez l'accent sur le fait que, dans le phénomène singularisé que nous décrivons, des entités peuvent s'affronter, être réellement antinomiques les unes aux autres : le terme d'« hétérogénéité » indique qu'il n'y a non seulement absence possible de « synthèse », mais suggère encore que la coexistence des constituantes se révèle pour le moins problématique.

Évidemment, le terme d'« éclectisme » a été écarté à cause de son usage habituel en histoire de l'art (Rosenblum 1967). De fait, nous établirons une distinction très nette entre « hétérogénéité stylistique » et « éclectisme historiciste ». La ressemblance entre les deux phénomènes est évidente, dans la tendance à décliner simultanément une multiplicité de styles. Mais l'éclectisme qui décrit l'état du style dans une culture n'est pas le même que celui qui caractérise la production d'un artiste particulier. Par ailleurs, les « styles » qui composent l'éclectisme historiciste ne sont habituellement pas perçus comme « inédits », alors qu'ils peuvent l'être dans le cas de l'hétérogénéité stylistique. De fait, l'identification de l'hétérogénéité stylistique à l'éclectisme historiciste est un exemple relativement typique d'une propension problématique à ravalier la production d'artistes individuels au rang d'épiphénomène de phénomènes de culture, sur la base de ressemblances structurelles de surface.

⁸ Chez Foster, le pluralisme esthétique qui caractérise la société de marché contemporaine fait miroiter le leurre de la diversité et de la liberté de modulation et d'accès au langage, alors que son véritable mouvement est décrit comme un processus d'homogénéisation idéologique violente.

Le terme d'« hétéroclite » aurait pu être utilisé pour qualifier les productions étudiées. Mais son acception première, qui semble bien définir notre problématique — « œuvre faite de parties appartenant à des styles ou à des genres différents » (Rey 2006 : 1712) — décrit habituellement une entité ou une œuvre individuelle et non pas un ensemble disséminé, saisi conceptuellement à un moment ou une période temporelle donnée — dans ce cas : le corpus monographique. Mentionnons au passage, car nous reviendrons sur cette correspondance importante, que cette définition du terme d'« hétéroclite » est essentiellement la même que celle du terme de « pastiche » pris dans son sens étymologique. Surtout, le terme « hétéroclite » a une inflexion connotative surdéterminée par la négative : il exprime une apparence bizarre, voire fortuite, souvent dénuée d'intentionnalité. En outre, comme le terme de « pluralisme », il ne donne pas nécessairement l'idée d'un antagonisme fort entre les constituantes.

L'omission de cette connotation d'opposition des termes constitutifs est également le défaut que l'on pourrait trouver à un autre terme, qui décrit sinon assez bien le phénomène qui nous occupe : celui de « polyvalence ». Mais outre ce défaut, le terme de « polyvalent » — « Qui a plusieurs fonctions, plusieurs activités différentes » (*Robert*) — se rapporte plutôt aux artistes qu'à leur production — et relève donc davantage de la compétence que de la performance —, en mettant notamment l'accent sur une potentialité intrinsèque, alors que c'est une configuration-résultat, un état de fait, qui constitue justement l'essentiel du sujet. Une lacune semblable s'attache au terme de « versatile ».

Nous avons donc retenu le terme d'« hétérogénéité ». Le *Robert historique* (Rey 2006 : 1712-1713) nous donne plusieurs informations intéressantes sur l'origine de ce terme :

HÉTÉROGÈNE adj. d'abord écrit *eterogenée* au féminin (v. 1370), forme en usage jusqu'au XVI^e s., puis *hétérogène* (1657-1658), est un mot emprunté au latin scolastique *heterogeneus*, lui-même au grec *heterogenês* « d'un autre genre, d'une autre espèce », employé par exemple chez Aristote,

à propos des noms qui changent de genre au pluriel, composé de *heteros* (→ hétéro) et de *-genês*, de *genos* « genre » (→ -gène).

♦ *Hétérogène* est d'abord attesté, au XIV^e s., avec le sens aujourd'hui archaïque de « qui est de nature différente » ; il s'oppose à *homogène*. Au XVII^e s., le mot se dit au propre de ce qui est composé d'éléments de nature différente, dissemblables (1690 ; *corps hétérogène*), puis au figuré à la fin du XVIII^e s. (1798) par ex. dans *nation hétérogène*, y compris en parlant d'une seule entité (*notion, concept hétérogène*). Il s'est aussi employé en grammaire au sens étymologique (1866, *substantif hétérogène*).

► **HÉTÉROGÉNÉITÉ** n.f., emprunté (1586) au latin scolastique *heterogeneitas*, a été formé d'après *homogénéité* (suffixe *-ité*).

Le *Petit Robert* ajoute, par ailleurs que les synonymes d'« hétérogénéité » sont : disparité, dissemblance, diversité. En grec, le préfixe *heteros* et le nom *heteron* signifient « autre ». Ses antonymes sont : *homos* (« semblable, le même »), *isos* (« égal »), *autos* (« soi-même, lui-même ») et *tauton* (« le même »). Le dictionnaire précise en outre que le grec *-genês*, de *genos* signifie également : « naissance, origine ». Le terme d'hétérogénéité évoque donc, par son étymologie, les notions symétriquement inversées mais complémentaires de « naissance à partir de l'autre », « à partir de la différence » et de « naissance de la différence » ou « naissance de l'altérité ». On notera d'ailleurs au passage ce détail intéressant qu'en didactique moderne, *hétérogénie*, « n.f. (1837) [...] désigne une origine multiple ».

Quant à l'étymologie des termes de « style » (et de « stylistique »), nous l'aborderons dans la section suivante. Soulignons cependant au passage l'effet de sens accommodant que produit le terme de « stylistique », car l'adjectif fait résonner sa forme substantive, qui renvoie, surtout avant le 20^e siècle, à une didactique, définissant une « connaissance pratique des particularités de styles (figures, idiotismes) » puis à une étude scientifique de la langue.

En fait, les termes exacts pour décrire les pratiques qui nous intéressent seraient : « hétérogénéité stylistique monomédiatique synchrone s'exprimant d'une œuvre à l'autre ». Une telle formule n'allégerait pas le texte. Nous la réduisons conséquemment à l'expression « hétérogénéité stylistique », qui par convention renverra au fil du texte au sujet décrit.

1.3 Pourquoi analyser l'hétérogénéité stylistique ?

1.3.1. L'hétérogénéité stylistique comme phénomène sous-étudié : la motivation « scientifique »

Dans un premier temps, la réflexion proposée n'engage rien d'autre qu'un protocole de recherche « scientifique ». Nous nous intéressons à un phénomène resté jusqu'ici dans l'ombre, dans un esprit que nous souhaitons parent de celui qui guide la recherche scientifique lorsque celle-ci porte son attention sur les territoires encore inexplorés de la nature ou de la culture, c'est-à-dire : avec une curiosité que n'explique rien d'autre que le fait précis que ces territoires soient inexplorés et encore incompris.

Dans le champ de la création artistique, l'hétérogénéité stylistique est un phénomène qui occupe une place microscopique. Sa visibilité « statistique », autrement dit, est quasi-nulle : pour l'instant, il est plus facilement possible de la remarquer par la « qualité » (dans le sens d'une caractérisation) de ses représentants — et, comme nous le verrons, par la vive opposition que génère le dispositif de l'hétérogénéité stylistique —, que par leur nombre. Ceci n'est certainement pas vrai d'autres « paradigmes méthodologiques » — la multidisciplinarité ou le collage par exemple —, qui ont connu à leurs débuts et continuent de connaître un nombre de pratiquants beaucoup plus important, et qui ont conséquemment été étudiés en détail dans la littérature spécialisée.

À notre connaissance et sauf erreur, aucun ouvrage n'a été exclusivement consacré à l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif ou « paradigme » méthodologique de la pratique artistique d'un médium donné. Nous devons toutefois noter les travaux qui ont pointé en direction d'une telle recherche : tout d'abord un ouvrage secondaire de Meyer Schapiro, *The Unity of Picasso's Art* (Schapiro 2000) — bien qu'il faille préciser, au passage, que les réflexions les plus intéressantes de Schapiro sur l'hétérogénéité stylistique n'y sont pas contenues, car

c'est dans « La notion de style » (Schapiro 1982 : 35-85) que cet historien de l'art identifie et contextualise l'hétérogénéité stylistique parmi d'autres phénomènes de style. Mentionnons également le volumineux ouvrage d'Elizabeth Cowling, *Picasso. Style and Meaning* (Cowling 2002), dont l'introduction problématise bien les questions que soulève la conjugaison simultanée de styles hétérogènes. On peut toutefois déplorer que les auteurs de ces deux ouvrages se soient limités à une approche essentiellement descriptive du phénomène, laissant de côté son interprétation et évitant d'en approfondir les enjeux véritables, qui sont ultimement de nature philosophique. Le mérite de leur approche est de partir d'une analyse pragmatique des œuvres et de leur enchaînement pour montrer la persistance de la méthode chez un artiste particulier. Leur défaut est de faire implicitement de l'hétérogénéité stylistique l'apanage de Picasso, qui est *a priori* une figure « surdéterminée » de la modernité picturale ; ceci a le double inconvénient de reconduire l'aura de fétichisme démiurgique qui brouille déjà la lecture de son œuvre, et, ce qui est plus grave, de rendre moins probable une analyse de l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif méthodologique paradigmatique. Nous voulons donner ici les conditions de possibilité et les termes éventuels d'une telle analyse, qui promet un certain nombre de contributions intéressantes, dont quelques unes seraient même susceptibles de concerner l'étude de périodes plus anciennes — question qui ne sera que sommairement traitée dans la présente thèse.

1.3.2. Valeurs de l'hétérogénéité stylistique

Il nous faut toutefois admettre ici que, tout comme un objet d'étude dans le champ des sciences dites « dures » peut être choisi en fonction des applications techniques qu'il promet de révéler et qui sont susceptibles de « rapporter », un objet étudié dans le champ des sciences humaines est rarement choisi en vertu de sa seule « virginité épistémologique ». On le choisit « aussi », ou « plutôt », parce qu'il recèle un potentiel d'instrumentalisation relatif à un système de valeurs. Étudier un objet revient à lui accorder une certaine importance, c'est-à-dire à lui reconnaître une valeur — ou du moins un rôle à jouer dans un système de valeurs — et nous devons

effectivement nous demander de quelle manière l'étude de l'hétérogénéité stylistique peut conférer à son objet une valeur ou un rôle à jouer dans un système de valeurs : nous serons donc particulièrement attentifs à la question critique dans le cours de notre étude de l'hétérogénéité stylistique.

Ceci revient à : rendre compte en premier lieu de la réception critique de ce phénomène dans l'histoire, c'est-à-dire faire entendre les voix de ses détracteurs et de ses défenseurs (3.1) ; et tenter de « compléter » au mieux le spectre des positions vis-à-vis de l'hétérogénéité stylistique (3.2). Cette démarche paraîtra quelque peu singulière en raison de sa nature spéculative — elle ajoute en effet aux positions existantes un nombre supplémentaire de positions imaginables —, mais son utilité apparaîtra rapidement lorsqu'il s'agira d'envisager une analyse structurelle du phénomène. Ce qui signifie en d'autres mots : explorer de la manière la plus exhaustive possible la question de la valeur de l'hétérogénéité stylistique, en reprenant les termes de ceux qui ont tenté de définir cette méthode comme « bonne » ou « mauvaise » a priori (c'est-à-dire à partir de l'hypothèse sous-entendue de la traductibilité de cette structure en termes « éthiques »). Une fois ce travail effectué, nous procéderons à une analyse plus « structurelle » de l'hétérogénéité stylistique, qui tente de dépasser le stade critique pour atteindre à une interprétation plus objective du phénomène. Nous admettons néanmoins l'impossibilité de débarrasser les travaux d'au moins une prémice critique fondamentale : celle qui attribue une valeur positive au fait que notre époque puisse appréhender plus objectivement l'hétérogénéité stylistique, c'est-à-dire, précisément, qu'elle puisse l'aborder du point de vue d'une détermination moins connotée en termes de valeur. Cette prémice ne contient donc pas de jugement de valeur sur l'hétérogénéité stylistique en soi : elle stipule uniquement que le fait de mieux comprendre l'hétérogénéité stylistique constitue pour notre époque une valeur positive. Comprenant mieux l'hétérogénéité stylistique, l'époque se comprend mieux elle-même, en identifiant les forces qu'elle produit et qui la travaillent souterrainement. De fait, l'antinomie de principe qui régit le rapport entre « structure » et « valeurs éthiques » est à l'origine d'une des tensions principales qui animent la thèse.

1.3.3 Une relecture du présent

Malgré un nombre impressionnant de transformations dans les formes artistiques produites et une grande variété de nouvelles méthodes d'analyse, notre époque demeure aux prises avec un certain nombre de questions importantes, dont Rosalind Krauss a souligné avec raison qu'elles se posent depuis le début du siècle au moins — extrémisme politique, culture de consommation, absorption rapide de l'avant-garde par la mode, prédominance du kitsch, augmentation du nombre de sources iconographiques offertes à l'appropriation, émergence de nouvelles technologies faisant concurrence aux médiums traditionnels (Krauss 1998 : 182).

Les modèles analytiques les plus intéressants qui sont à notre disposition et qui ont eu l'ambition de s'attaquer à ces questions reprennent fréquemment, entre autres caractéristiques méthodologiques, l'hypothèse de correspondances déterminantes entre les dynamiques socio-politiques et les médiums artistiques, c'est-à-dire, essentiellement, entre le devenir historique de certaines entités (esth-)éthiques et celui des mondes matériels et techniques. Ces hypothèses, dont nous devons les plus notables à l'École de Francfort, et qui connaissent depuis plus de vingt ans une certaine fortune au sein du groupe d'*October*, restent paradigmatiques encore aujourd'hui.

Constituant une forme extrême d'expérimentation sur les styles, l'hétérogénéité stylistique met en scène une grande variété de configurations et dépasse les grands clivages et les catégories souvent manichéennes qui ont été associés à l'évolution de l'art moderne. Sa construction, transversale à ces dernières, ouvre un ensemble de nouvelles perspectives sur l'art par le truchement d'une découverte apparemment paradoxale : une méthode qui, par ses origines, semblait tout devoir aux formes les plus extrêmes de la modernité — la culture de l'hétérogénéité, le « sortir-hors-de-soi » : méthode qui arrache, donc, le sujet au poids normatif des conventions — devient simultanément celle qui offre à ce sujet les moyens d'échapper aux dogmes du (néo-)modernisme, en proposant une toute autre

lecture de l'altérité et du temps et, conséquemment, un autre type de rapport à ses objets.

Ce fait ne prend pas la forme d'une transformation d'un état à un autre dans le processus artistique, comme on a l'habitude de le concevoir — par exemple, pour un artiste donné : une période avant-gardiste, suivie d'un retour au classicisme dans les phases tardives de l'œuvre. C'est la manière dont cette méthode module une culture de la multiplicité en simultané qui permet précisément d'identifier une continuité « ontologique », malgré les mouvements du corps — par exemple, le vieillissement —, le devenir des moyens — l'évolution des techniques disponibles — et l'évolution du contexte en général — le devenir historique au sens large. La question de l'ontologie et de son rapport à l'hétérogénéité stylistique — en tant que phénomène psycho-philosophique qui dépasse la sphère esthétique — n'est pas le sujet de la présente étude, mais elle vaut d'être notée au passage, car elle pourrait bien constituer l'enjeu le plus chargé de son étude, en tant qu'elle constitue un facteur contribuant à la compréhension de l'époque et de son rapport au monde. Il s'agit là d'un axe supplémentaire qui justifie l'étude de l'hétérogénéité stylistique ; il est probable que cette question prenne une importance insoupçonnée dans le contexte de globalisation actuelle, car le renversement des relations de pouvoir qu'il opère est voué à confronter l'Occident à un ensemble de patrimoines philosophiques restés jusque là hors de son champ d'intérêt.

1.4 Productions artistiques qui rentrent dans la catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique

La catégorie dite « de l'hétérogénéité stylistique » se constitue à partir d'un ensemble de pratiques artistiques, en premier lieu celles de Picasso, Picabia et Richter. Les grands axes théoriques que nous proposons se sont essentiellement dessinés à partir de ces trois corpus. Il va sans dire qu'avec les productions de Picasso, de Picabia ou de Richter, nous touchons à des manifestations véritablement

paradigmatiques du phénomène ; il est par conséquent logique que ces productions figurent à l'avant-plan de l'étude.

L'absence de certaines figures importantes dans la famille des corpus étudiés doit être expliquée. Louise Bourgeois par exemple a créé dans des matériaux tout à fait semblables des œuvres stylistiquement hétérogènes à un même moment de sa carrière; à cet égard elle appartient pleinement à la catégorie étudiée. Mais la sculpture contemporaine étant beaucoup plus sensible à la multidisciplinarité que d'autres médiums, comme la peinture ou la photographie, il est moins facile d'utiliser le corpus de cette artiste à des fins de démonstration : on peine à y distinguer la multidisciplinarité de l'hétérogénéité stylistique. Or, comme nous le verrons ultérieurement, hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité ne se recoupent pas (5.1.5).

Quiconque s'intéresserait aux formes littéraires de l'hétérogénéité stylistique pourra se reporter aux travaux de Fernando Pessoa, qui sont d'une importance évidente vis-à-vis de l'explicitation conceptuelle du phénomène. On a souvent remarqué l'originalité de la méthode de Pessoa, qui a fait correspondre à un certain nombre de variations stylistiques un nombre correspondant d'« hétéronymes ». Opérant une scission de la « fonction d'auteur »⁹ en une multiplicité de subjectivités écrivantes, qu'il incarne simultanément ou successivement de manière à engager un monde dialogique — sur un modèle déjà modulé par Kierkegaard dans *Ou bien... Ou bien* (1943) —, Pessoa semble avoir poussé plus loin qu'aucun plasticien l'autofiction d'une subjectivité clivée — sur un mode dont l'aspect systémique rappelle l'ordre méthodologique déployé dans l'œuvre de Gerhard Richter.

Quiconque s'intéresserait à la présence de l'hétérogénéité stylistique au sein de la culture populaire contemporaine pourrait également s'intéresser à des figures telles que celle de Frederick Jay Rubin (1963-), qui, à titre de producteur, a joué à partir des années 80 un rôle important, non seulement au niveau de la distribution et

⁹ Sur la notion d'auteur, voir Foucault (1994b) et Barthes (1984).

de la diffusion de la musique, mais également sur le plan esthétique, à l'étape de la production. Paradoxalement — et contrairement à la majorité des autres producteurs —, l'importance de la méthode de Rubin ne s'est pas uniquement rapportée à une quelconque fonction d'« auteur ». Au contraire, elle doit être attribuée à sa faculté, largement reconnue, à travailler de manière à faire ressortir le plus fidèlement possible le style « propre » aux artistes avec lesquels il a collaboré. Or il est frappant de constater à quel point ces artistes, tous connus pour avoir contribué à fonder leurs genres respectifs dans la culture populaire, appartiennent à des styles musicaux traditionnellement considérés comme antinomiques, tels que le *hip hop* (LL Cool J, Beastie Boys, Public Enemy) et le *thrash metal* (Slayer) — ou encore le *country* (Johnny Cash)¹⁰.

À partir des exemples qui viennent d'être proposés, il serait aisé de conclure à un déficit dans la précision de la définition du corpus étudié. Nous analyserons donc (1.8 à 1.15) les raisons pour lesquelles cette mobilité des contours du corpus constitue, au contraire, un atout pour l'appréhension du phénomène.

1.5 L'hétérogénéité stylistique se transforme sensiblement comme objet d'enquête selon l'approche méthodologique

L'ensemble des questions liées à la problématisation de l'hétérogénéité stylistique constitue un territoire en expansion. En passant d'une approche méthodologique à une autre, de nouveaux résultats peuvent apparaître. Inversement, toute nouvelle intuition relative à l'hétérogénéité stylistique nécessitera une nouvelle approche ou une collusion d'approches. On pourrait d'emblée, par exemple, poser les questions suivantes : du point de vue de *l'histoire de l'art*, discipline traditionnellement fondée sur l'étude du style, qu'est-ce que l'hétérogénéité stylistique nous apprend sur le statut du style dans l'art du passé et des époques moderne et contemporaine, sur les rapports entre style et culture ? Que nous apprend-

¹⁰ En l'espace de deux ans paraissent : *Radio* de LL Cool J (1985), *Licensed to Ill* des Beastie Boys (1986), *Reign in Blood* de Slayer (1986), *Yo Bum Rush the Show* de Public Enemy (1987) et *Electric* de The Cult (1987).

elle sur la *discipline historique* elle-même et son rapport aux phénomènes atypiques ? Et quels rapports à l'histoire comme réservoir chaotique d'expériences inactuelles et de matériaux d'expérimentation — imitation, citation, pastiche — une telle méthodologie de création propose-t-elle ? Du point de vue de la *sociologie de l'art* : quels rapports entre la logique du marché de l'art et le degré d'homogénéité dans le style ? Quels rapports entre style et technique — spécificité de l'hétérogénéité stylistique par rapport à la multidisciplinarité ? Du point de vue *philosophique*, qu'est-ce que l'hétérogénéité stylistique nous apprend sur le sujet, ses fractures identitaires, l'expérimentation sur soi et le rapport au déterminisme socio-culturel ? Du point de vue *psychologique* et/ou *psychanalytique* : peut-on expliquer par une analyse « interne » la singularité des artistes dont l'œuvre donne à voir une hétérogénéité de styles ? Et, finalement, du point de vue *anthropologique* et *épistémologique* : quel est le contexte qui entre en interaction avec ce phénomène ? Quels sont les causes et les effets « externes » de l'hétérogénéité stylistique ? Quelles transformations désigne-t-elle dans les sociétés occidentales ? Quelle est l'*épistémè* qui résonne au vu de ce type de production ?

Par où il est possible de constater que, dans sa globalité, la recherche proposée est de nature fondamentalement pluridisciplinaire et prend une forme qui épouse les contours de son objet. Ainsi, les diverses approches méthodologiques peuvent difficilement, prises individuellement, être convoquées pour l'analyse de l'hétérogénéité stylistique dans sa globalité. Chacune contribue à éclairer un aspect du phénomène global, mais ne peut avoir l'ambition d'en épuiser le sens. Par où il s'ensuit que l'hétérogénéité stylistique, comme collusion de multiples, peut se montrer sous un jour sensiblement variable selon l'angle d'approche utilisé.

1.6 Deux modes d'approche

D'entrée de jeu, nous entrevoyons deux grandes approches possibles pour penser l'hétérogénéité stylistique. Nous ne parlons pas ici de méthodes analytiques disciplinaires mais d'une disposition dans l'approche du corpus. La première

approche, de type « macro » ou « structurelle », regroupe un certain nombre de pratiques se distinguant par l'utilisation simultanée de styles hétérogènes, et cherche à trouver des points communs à ces pratiques, pour déboucher sur des paradigmes psycho-philosophiques et anthropologiques. Nous nous penchons alors sur l'hétérogénéité stylistique en tant que méthode de travail, plutôt que sur les styles conjugués. La seconde approche vise au contraire à différencier chaque représentant de l'hétérogénéité stylistique pour dégager la spécificité de son approche, en mettant l'accent sur les styles déclinés. Cette recherche peut déboucher ultimement sur des relations dynamiques de type « micro » entre des œuvres individuelles. Ici, l'analyse autonome d'œuvres individuelles joue un rôle de second plan dans l'étude ; celle-ci porte plutôt sur les *relations* qui s'établissent entre les œuvres. L'analyste n'a d'autre choix que d'étudier les œuvres prises individuellement — attendu qu'une analyse comparative et dynamique ne peut faire l'économie de l'« unité minimale » que constituerait l'analyse d'œuvres individuelles —, mais cette étude tente ultimement de déterminer un type de *rapport* entre les œuvres. Ce n'est pas le sens de l'œuvre global de l'artiste qui nous intéresse ici, mais ce qui caractérise la *spécificité de son rapport à l'hétérogénéité stylistique*, c'est-à-dire, par exemple, ce qui le distingue à cet égard d'autres artistes appartenant à la même catégorie.

Nous donnerons ici la priorité à la première approche, tout en préservant, dans le cadre des propositions décrites, un espace qui permette le travail de cas particuliers : c'est pourquoi en réalité la seconde approche traverse la première en filigrane à travers la thèse. La division décrite ci-dessus (opposant les deux modes d'approche de l'hétérogénéité stylistique) ne correspond donc pas à la structure de la thèse. Ceci pour les raisons suivantes : d'une part nous voulons éviter de constituer un « panthéon » de l'hétérogénéité stylistique. D'autre part, nous voulons tenir en suspens sans nécessairement les résoudre de manière dialectique deux perspectives apparemment antinomiques : celles de l'historicité et de la transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique (1.10 - 1.12).

1.7 Penser l'hétérogénéité stylistique sur le mode du métalogue : traitement fragmentaire, *excursi*, perspectivisme

Comme on le voit, les questions touchant à l'hétérogénéité stylistique peuvent se multiplier aisément. Soupçonner périodiquement qu'une perspective qui n'aurait pas encore été développée sur ces questions puisse soudainement s'ouvrir est d'autant plus légitime qu'il n'existe que très peu de travaux sur le sujet. Nous ne voulons pas, après avoir ouvert une série de points de vue sur le problème, nous engouffrer dans une de ces voies pour restreindre subitement la réflexion à un projet spécialisé. Ici, nous proposons que la structure fragmentaire constitue la garantie même que l'approche méthodologique reste assez souple et raffinée pour interpréter justement l'ensemble des enjeux qui concernent le phénomène étudié et pour présenter le plus grand nombre possible de ces enjeux. Dans le même esprit, nous chercherons par moments à sortir des axes analytiques que nous nous sommes fixés pour rafraîchir le problème et poser de nouvelles questions sur l'hétérogénéité stylistique, comme si périodiquement nous lui redevenions étrangers. Nous voulons permettre à des voix parallèles prenant la forme d'*excursi* de traverser la thèse pour montrer que la question de l'hétérogénéité stylistique déborde ce qu'il nous est permis de traiter par des cas d'études ou des approches méthodologiques exclusives.

La thèse se présente donc sous une forme fragmentaire, avec une concession au format universitaire qui divise le tout en cinq grandes parties — dont nous aurions pu nous dispenser, en organisant les fragments par « hyperliens ». Nous nous permettons d'évoquer une telle alternative pour permettre au lecteur de conceptualiser un libre déplacement des fragments et la constitution subséquente d'ensembles variables — à la manière d'un « accrochage » qui configurerait alternativement les œuvres sur les cimaises d'un lieu d'exposition. La quantité de fragments et leur mouvement produisent du sens « circulairement » plutôt que par la marche dialectique d'un plan magistral. En ceci, nous souhaitons nous approcher quelque peu de ce que Gregory Bateson — cet autre penseur d'une méthodologie de travail diffractée — décrit comme un « métalogue » :

DÉFINITION : Un *métalogue* est une conversation sur des matières problématiques : elle doit se constituer de sorte que non seulement les acteurs y discutent vraiment du problème en question, mais aussi que la structure du dialogue dans son ensemble soit, par elle-même, pertinente au fond. Des conversations qui suivent, il n'y en a que peu qui satisfont à cette double exigence.

Par exemple, l'histoire de la Théorie évolutionniste ne peut-être qu'un métalogue entre l'homme et la nature, où la production et l'interaction des idées doivent illustrer, par elles-mêmes, le processus d'évolution. (Bateson 1977 : 23)¹¹

La pensée qui réfléchit l'hétérogénéité stylistique doit donc revenir chaque fois sur son sujet par un angle d'approche différent, fidèle à la méthode qui est celle de son objet d'étude, car l'hétérogénéité stylistique est en quelque sorte et, pour résumer, une capacité à adopter une multiplicité de rôles. « Adopter une multiplicité de rôles » n'équivaut évidemment pas à : « porter tour à tour une multiplicité de masques » — et n'implique pas nécessairement la fiction, voire la « *deception* », dans le sens anglais du terme. « Adopter une multiplicité de rôles » peut simplement signifier : « adopter une multiplicité de *fonctions* ou de *perspectives* » — ce qui précisément est en jeu dans l'hétérogénéité stylistique en tant qu'elle constitue un mode de création, et doit être prévalent dans l'étude du phénomène.

Schapiro a souligné l'intérêt que pouvait présenter l'importation dans le champ théorique de perspectives empruntées à la praxis (Schapiro 1982 : 42), faisant ressortir que certains artistes modernes ont été des interprètes novateurs de l'histoire et de la culture. Bien que leur interprétation ait pris la forme d'œuvres d'art et non de discours scientifiques, ces œuvres avaient une valeur d'explicitation si frappante que la formulation des nouveaux gains dans des termes analytique n'est devenue, en quelque sorte, qu'une simple question de translation. Que le recours à des tropes esthétiques puisse offrir un juste contrepoids au formalisme des critères d'objectivité en usage dans le domaine universitaire semble relativement certain. Nous argumentons conséquemment en faveur d'une approche méthodologique elle-même

¹¹ Nous pourrions également reprendre, comme le fait Schapiro, le terme d'« *onomatopoeia* » (Schapiro 2000a : 41).

ouverte à une multiplicité d'approches « stylistiques » — dans la mesure où la nature du contexte permet un tel travail.

Mentionnons, pour illustrer l'esprit de cette proposition, les travaux de trois théoriciens dont l'approche analytique a pu mettre en scène un jeu d'hétérogénéités. Carlo Ginzburg a déclaré avoir longtemps souhaité travailler *Le fromage et les vers* (1993) d'après les *Exercices de style* de Queneau (1982). Parce que ce souhait était surtout motivé par un désir de parodier les historiens, il abandonnera cette approche. Mais Ginzburg témoigne de l'influence plus large de l'ouvrage de Queneau sur sa méthode : alternance de parties hétérogènes — documents et « paragraphes réflexifs » —, ruptures, travail de montage, etc. De la même manière, Michael Ann Holly dit de Schapiro, — celui qui a justement été le premier à décrire l'hétérogénéité stylistique —, qu'il était lui-même « *downright contradictory [...] captivated by oppositions* » (Holly 1997 : 6-7). Udo Kultermann va jusqu'à affirmer que, dans le cas de Schapiro, la « démarche devait aboutir à des contradictions ou des incohérences » (Kultermann 1990 : 46)¹². Finalement, dans son compte-rendu de la *Critique de la raison cynique* de Peter Sloterdijk (1983) — auteur qui contribue à la présente recherche, surtout en ce qui a trait à son importante interprétation de Nietzsche —, Andreas Huyssen mentionne une corrélation entre la méthode de Sloterdijk et l'attitude critique qu'il promeut, par où se dessine sa généalogie doublement nietzschéenne : refus de la dialectique classique, avec son versant téléologique, et « *enlightenment as the eternal return of the same* ». L'œuvre de Sloterdijk est décrite comme un « collage d'objets trouvés théoriques variés » qui prend la forme d'un « pastiche de la *Dialectique de la raison* » (Huyssen 1995 : 163-165).

En principe, le protocole universitaire interdit les « contradictions » et les « incohérences » que mentionne Kultermann à propos de Schapiro. Dans les faits, il en permet certaines occurrences subtiles, mais il impose de subsumer les plus

¹² Le même auteur souligne que « le travail de Meyer Schapiro en tant qu'historien de l'art, et surtout en rapport avec l'art du 20^e siècle, aboutit à une synthèse qui n'est pas sans rappeler l'art contemporain par ses nombreux niveaux de lecture », p. 46.

importantes en un discours monostylistique et dialectique. Or le niveau d'« incohérence » qui serait atteint dans le cadre d'un traitement métalogue poussé — entendre un traitement « conséquent » — de l'hétérogénéité stylistique donnerait lieu à une multiplicité de styles discursifs et de régimes d'énonciation impossibles à contenir dans le respect des usages universitaires. Conséquemment, il est impossible de donner ici au traitement de la question la forme parfaitement adéquate qui conviendrait à une herméneutique détaillée.

1.8 Délimitation du territoire de recherche

Finalement, par numérotation et classification thématiques de fragments, la thèse est en partie dictionnaire, répertoire, voire « taxonomie », au sein de laquelle chaque article, chaque considération sur l'hétérogénéité stylistique, peut renvoyer à un autre, ce qui s'explique par la nécessité de maintenir à distance tout « méta-récit » totalisant.

L'approche privilégiée dans le cadre de cette thèse pourrait donc être décrite comme un mouvement de va-et-vient entre un processus de « réduction » — nous tentons de cerner un objet, de lui donner une nature *finie* et de le « décortiquer » le plus objectivement possible — et un processus d'« expansion » — nous agrandissons les contours de cet objet par la multiplicité des points de vue convoqués. Ainsi l'enquête, une fois de plus, suit son objet de près, car l'hétérogénéité stylistique est l'envers d'un phénomène stylistique habituel : elle n'est pas « adoption de valeurs » mais « rapport d'alternance et de contradiction vis-à-vis des valeurs », résumant une aporie typiquement nietzschéenne selon laquelle « valeurs » et « visées épistémologiques » sont posées les unes contre/avec les autres.

1.8.1 De l'inutilité de tracer les limites de la catégorie de manière trop franche

Nous avons déjà décrit l'hétérogénéité stylistique par une formule faisant office de définition générale (1.1) et évoqué un ensemble de productions qui

exemplifient la problématique (1.4). Au-delà de ces données succinctes, il nous semble néfaste de souhaiter définir les limites de la catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique de manière trop stricte.

Ceci s'explique par un ensemble de raisons. Il y a d'abord, par exemple, le problème de l'« amplitude » de l'hétérogénéité stylistique ou, autrement dit, le problème de son historicité, sur lequel nous reviendrons ultérieurement (1.10). Il y a également, comme nous l'avons vu, le problème de la relation qu'entretiennent hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité. On peut poser, comme nous le faisons, qu'hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité ne s'équivalent pas parce que l'utilisation d'un médium unique reste la condition la plus solide pour observer l'hétérogénéité stylistique. Mais une telle restriction, bien qu'elle soit nécessaire pour donner une idée « essentielle » du phénomène, n'en est pas moins restrictive. Dans tous les cas, seule une analyse attentive de cas individuels peut déterminer s'il existe une mesure — impossible à « quantifier » exactement — d'hétérogénéité stylistique. Cette mesure, toujours engagée dans un rapport à l'histoire et aux cultures, n'existe pas comme entité isolée, produit d'un découpage clair vis-à-vis d'autres formes d'hétérogénéité et de pratiques stylistiques. Les avatars de l'hétérogénéité stylistique au sein même de productions individuelles, son rapport à d'autres formes d'hétérogénéité et de pratiques stylistiques lui enlèvent l'hypothétique pureté qui permettrait qu'on la définisse comme catégorie finie.

1.8.2 L'hétérogénéité stylistique est-elle un style ?

Il serait possible, à ce stade, de soulever la question suivante : un corpus marqué d'hétérogénéité stylistique ne donne-t-il pas à voir au final une manière de style en soi ? Osons une réponse quelque peu catégorique : à proprement parler, l'hétérogénéité stylistique n'est pas, elle-même, un style. De toute évidence, elle ne correspond pas à un style historique — comme dans le cas, pour prendre un exemple, où l'on exemplifie le terme de « style » par celui d'« impressionnisme ». Elle peut effectivement donner l'impression de ressembler en tous points à un style,

puisqu'elle se présente comme une approche esthétique globalement cohérente — la mise en œuvre parfois systématique d'une certaine incohérence lui donnerait paradoxalement cette manière d'unité. Mais une « méthode » — une « approche » esthétique — n'est pas un « style ». Dans les faits l'hétérogénéité stylistique ne produit pas une continuité de formes et de contenus qui suffise à l'ancrer dans le temps et l'espace. C'est du moins ce qu'il semble pour l'instant possible d'avancer, avec le recul historique qui est le nôtre. Or cette fonction d'identification, même prise au sens le plus large, est irréductible dans toute définition fonctionnaliste du style. L'hétérogénéité stylistique produit une multiplicité de styles, elle est une caractérisation, une « nébuleuse méthodologique ». Tout au plus pourrait-on, à titre de comparaison, relier l'hétérogénéité stylistique à un autre type de caractérisation artistique — comme le maniérisme par exemple, entendu cette fois non pas comme catégorie historique (« Maniérisme »), mais comme un mode de création (« tendance au genre maniéré » — *Robert*), mode de création que l'on pourrait retrouver dans une multiplicité de styles historiques.

1.9 Confluence des récits structurants

Plutôt que de chercher à « essentialiser » l'hétérogénéité stylistique en la définissant précisément *a priori*, nous proposons donc un ensemble d'études fragmentaires interreliées. La circonscription des caractéristiques de l'hétérogénéité stylistique passe par la reconnaissance et la mise en relation de traces, l'observation de sa constitution aux confluent d'un certain nombre de « récits structurants » — et ici, nous employons le terme de « récit » pour dire : « compte-rendu d'expérience de sensibilité et de pensée, individuel ou collectif ». Ainsi, l'hétérogénéité stylistique est-elle susceptible d'apparaître « par transparence », pour ainsi dire, par la superposition de ces nombreux récits — la chose la plus étonnante étant de voir comment des structures si différentes les unes des autres s'entremêlent pour révéler une entité possédant une certaine unité.

Nous ne voulons pas tenter de prouver la vérité ou le mensonge de ces récits individuels, mais simplement les faire émerger en plus grand nombre possible dans le contexte des limites imposées par la thèse. Dans cette polyphonie, tous les récits ne résonnent pas avec la même force. Le risque de la tautologie ne peut être amoindri que par le souci de faire entrer en jeu un maximum de récits, au risque de voir certains d'entre eux perdre en pertinence ou s'effacer progressivement. En outre — et il s'agit d'un point qui se rattache au problème des limites de la catégorie (1.8) —, retracer les « constructions historiques » de l'hétérogénéité stylistique, ses récits structurants, c'est déjà tenter d'arracher un ensemble d'objets de la totalité des événements historiques en supposant qu'à travers le temps, diverses lectures historiques aient porté sur ces mêmes objets. Or une telle supposition ne peut être adoptée sans précaution, en raison du fait que, comme nous le verrons bientôt, ce qui constitue une différence de style est en soi une perception historique.

1.10 Comment le fait de poser une catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique soulève inévitablement le problème de son historicité

À partir du moment où l'on désigne des exemples de productions artistiques appartenant à une catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique, on sous-entend un ensemble de critères qui définissent cette catégorie. Peut-on préciser la nature de ces critères ? Telle semble être effectivement, dans une grande mesure, la nature du travail entrepris ici. Ou, pour être plus précis : les objets qui doivent entrer dans la catégorie et les critères qui définissent cette catégorie sont mis à l'épreuve les uns des autres : un objet peut amener à redéfinir les critères en les affinant et, inversement, certains critères qui prendraient un aspect fondamental peuvent en venir à exclure ou inclure de nouveaux objets. Dans cette perspective, le problème le plus important, d'emblée, est celui de l'historicité de l'hétérogénéité stylistique.

Lorsqu'on pose un regard sur l'histoire de l'art, la concentration des phénomènes apparentés à l'hétérogénéité stylistique et qui l'illustrent avec le plus de force se situe à l'époque moderne. Ceci pourrait fort bien nous amener à

poser : « hétérogénéité stylistique : phénomène historico-esthétique qui accompagne la modernité ». Mais poser une telle hypothèse reviendrait à s'appuyer confortablement sur notre regard, sans prendre note de ses déterminations les plus fondamentales. Car si la modernité nous apparaît comme le champ privilégié d'expression de l'hétérogénéité stylistique, c'est peut-être parce que son « volume » et ses « dissonances » sont plus proches de notre appareil perceptif que pour l'art d'autres périodes. On doit donc également essayer d'appréhender le problème d'un point de vue inverse, en considérant cette fois l'hétérogénéité stylistique comme un phénomène *transhistorique* — hypothèse apparemment beaucoup plus incertaine, mais qui donne probablement tout son intérêt à la première.

1.11 L'hétérogénéité stylistique comme catégorie historique

Tout, dans la définition que nous avons donnée de l'hétérogénéité stylistique, semble pointer en direction d'une série d'intérêts pour un phénomène historiquement déterminé. Nous nous intéressons d'abord aux périodes de l'histoire qui permettent l'existence d'un style individuel identifié comme tel. Nous nous intéressons plus particulièrement aux périodes pendant lesquelles il peut exister un ensemble de problèmes autour de ce style individuel. Nous nous intéressons ensuite aux périodes où ces problèmes s'expriment autour de la possibilité de cultiver un style individuel qui ait plusieurs « visages ». Finalement, nous nous intéressons plus précisément aux périodes où le fait de cultiver un style individuel à plusieurs visages peut prendre une forme hypertrophiée et poser la question du conflit entre ces visages, et notamment, celle de savoir ce qui appartient en propre à l'auteur.

Tout ceci, donc, paraît indiquer une historicité profonde de l'hétérogénéité stylistique. Nous aurions un phénomène historiquement circonscrit, avec des caractéristiques spécifiques qui lui garantiraient une certaine continuité, marquant la période qui le cerne. On devrait parler, par exemple, d'une présence de l'hétérogénéité stylistique à partir du début du 20^e siècle dans l'art occidental. Elle serait un produit de l'expérimentation moderne, au même titre que les avant-gardes.

Montrer pourquoi ces caractéristiques sont inapplicables pour d'autres époques serait la tâche corollaire de cette affirmation. On pourrait expliquer cette délimitation en précisant à l'aide d'exemples (Picasso, Picabia) que le phénomène apparaît uniquement à ce moment précis de manière non équivoque — de notre point de vue bien sûr, qui est un point de vue de proximité.

Se poseraient alors plusieurs questions — dont la tonalité sera familière à ceux qui s'intéressent aux processus de périodisation en histoire de l'art. Considérons-nous un phénomène clairement circonscrit par la modernité ? A-t-il un début et une fin, qui correspondraient aux limites de cette modernité ou à ses moments décisifs ? Commence-t-il et finit-il avec une série d'individus-auteurs, avec d'éventuelles correlations d'influence, des modes de transmission particuliers ? Où s'agit-il d'une lente concrescence à travers la modernité, sans limite définissable et donc sans véritable début ni fin malgré des périodes qui paraissent plus denses ? Cette concrescence connaît-elle plusieurs états ou transformations, qui pourraient faire douter qu'il s'agisse bien du même phénomène tout au long du 20^e siècle ? Même en tant que phénomène historique propre au 20^e siècle, l'hétérogénéité stylistique peut-elle être découpée en sous-phénomènes, chacun structuellement distincts les uns des autres, notamment sous la forme d'unités correspondant à des individus-auteurs ? Si tel est le cas, va-t-elle disparaître en tant qu'entité signifiante sous l'effet de cette découpe ? Si l'hétérogénéité stylistique de Picasso n'est pas du même type que celle de Picabia, par exemple, comment peut-on cerner le phénomène de l'hétérogénéité stylistique en termes fédérateurs ?

1.12 L'hétérogénéité stylistique comme catégorie transhistorique

Si l'hypothèse de l'historicité de l'hétérogénéité stylistique semble contenir une vérité frappante, une brève réflexion suffit à faire entrevoir l'intérêt que peut receler l'hypothèse inverse. On peut, en effet, soupçonner qu'il existe des phénomènes qui, à une toute autre échelle et dans des conditions d'appréhension différentes, aient soulevé ou puissent soulever la question de l'hétérogénéité

stylistique — avec, peut-être, des réactions très différentes de celles qui nous sont familières. On doit ainsi considérer l'hypothèse d'une transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique.

Malgré les apparences, l'hypothèse d'une transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique ne nous débarrasse pas du problème des limites de la catégorie et de ses caractéristiques élémentaires. On tentera donc de définir une série de traits structurels propres à l'hétérogénéité stylistique — en montrant notamment comment ces traits peuvent avoir de nombreuses ramifications, qui s'étendent même hors du champ de l'esthétique. Une hypothétique transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique serait, vraisemblablement, une transhistoricité chaotique et irrégulière, avec des migrations, des disparitions et des réapparitions.

À cet égard, il peut être utile de rappeler ici la vérité élémentaire suivante : il existe un écart important entre la totalité historique, c'est-à-dire la somme de ce qui s'est véritablement passé dans l'histoire, et le nombre et la qualité des images de ces événements historiques, qui nous ont été léguées sous la forme d'un agencement lisible. Évaluer cet écart, ne serait-ce qu'intuitivement, c'est prendre une précaution importante qui consiste à garder à l'esprit la violence du discours historique, son effet destructeur sur la spécificité des objets et les occurrences mineures — avec un large spectre des modes d'effacement possible : à une extrémité, les phases primitives de l'histoire, fantasmatique et mytho-narrative ; à l'autre, et plus près de nous, les méthodes héritières du positivisme.

Soulever l'hypothèse d'une transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique, c'est répondre indirectement mais essentiellement à l'argument selon lequel il n'existerait pas d'hétérogénéité stylistique à certaines époques. Cette proposition peut être à la fois vraie et fausse : si l'on compare la Renaissance et le 20^e siècle par exemple, il semble évident qu'aucun des artistes de la première époque ne puisse se comparer à Picasso ou Richter du point de vue de l'hétérogénéité qui est visible dans le style individuel. Mais poser ceci reviendrait à ne pas prendre en compte le

problème de la détermination historico-culturelle qui conditionne la perception de ce qui constitue une « différence » stylistique. En effet, lorsque nous parlons, comme nous l'avons fait précédemment, des « volumes » et des « dissonances » de la modernité, plus rapprochés de notre appareil perceptif et cognitif que ceux des époques passées, nous voulons montrer comment la perception même de ce qui constitue une mesure d'hétérogénéité est susceptible de varier selon le contexte et le sujet (5.1.1).

À « niveau de compétence équivalent » — si tant est que de tels « niveaux de compétence » puissent être comparés sur de si grandes périodes —, des variations stylistiques qui nous semblent aujourd'hui mineures ou qui passeraient même complètement inaperçues — parce que notre regard, encore une fois, est habitué aux hétérogénéités violentes de la culture contemporaine — pouvaient être relevées et jugées comme telles par un spectateur de la Renaissance. Si l'on se fie aux témoignages de l'époque, de telles variations stylistiques pouvaient alors produire un effet de choc semblable à celui dont nous faisons l'expérience face à des œuvres modernes. Il est difficile de savoir dans quelle mesure ce phénomène était clairement conceptualisé et discuté. Quoi qu'il en soit, il est certain que la question du passage d'un style à un autre chez un même artiste était déjà un sujet de débat à l'époque. Martin Kemp a signalé que Vasari jugeait utile de se pencher sur les « différentes manières » de Raphaël (Kemp 1987 : 15). Et s'il est vrai que ces « manières » se suivaient plutôt que de dialoguer à un même moment de la carrière de l'artiste, on peut concevoir que le problème de la conjugaison de styles hétérogènes soit également apparu dans ce contexte, d'autant plus que les styles de Raphaël étaient largement compris comme des « emprunts » — ce qui nous renvoie directement à la problématique moderne du pastiche, liée à la critique historique l'hétérogénéité stylistique. Quoi qu'il en soit, au moins un cas important témoigne de l'existence de l'hétérogénéité stylistique et de l'existence d'un écho critique pendant la Renaissance — celui du Tintoret, sur lequel nous reviendrons ultérieurement (3.1.2.1).

On pourrait arguer ici que le fait de trouver des cas d'hétérogénéité stylistique pendant la Renaissance ne met certainement pas en cause l'hypothèse du caractère moderne de l'hétérogénéité stylistique. Car indiscutablement la Renaissance fonde la modernité, non seulement du point de vue d'une certaine libéralisation dont profitent les artistes — libéralisation qui leur ouvre des champs d'expérimentation inédits —, mais également du point de vue de l'explosion du pastiche et de l'historicisme, desquels l'hétérogénéité stylistique semble relativement tributaire. Qu'il y ait des cas d'hétérogénéité stylistique à l'époque de la Renaissance ne prouverait donc pas la transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique, mais bien simplement l'ancrage sous-évalué des avant-gardes du 20^e siècle dans une dynamique esthétique trouvant son origine dans la modernité picturale renaissante.

Cet argument vaut d'être noté parce qu'il rétablit le sens d'une continuité historique — non pas dans le sens d'un devenir téléologique mais dans celui d'un enchaînement d'effets généalogiques qu'il est possible d'observer d'étape en étape. Mais d'autre part il constitue aussi bien — paradoxalement et par « réverbération » — la preuve qu'il est impossible d'écarter l'hypothèse de la trans-historicité de l'hétérogénéité stylistique. En effet, c'est uniquement en vertu du fait que nous sommes toujours contraints de mettre nos impressions des œuvres à l'épreuve des témoignages qui nous sont légués, pour préciser les effets d'hétérogénéité de ces œuvres et leur perception historique, qu'il nous est possible de constater à quel point l'écart est grand entre notre propre perception des objets et celle qu'en avaient leurs contemporains. Que nous dépendions à tel point de ce relais textuel pour lire une expérience s'effectuant à partir d'objets qui existent encore, après tout, dans notre propre culture — et encore, pour un écart historique relativement restreint et un renvoi généalogique fort — devrait nous alerter sur notre capacité à identifier un phénomène semblable dans des époques et des cultures plus éloignées.

1.13 Homogénéité stylistique et processus d'attributions : le cercle vicieux

Les arguments avancés jusqu'ici contribuent à nous mener à une constatation d'un grand intérêt. Il est bien connu que la constitution des corpus dans l'histoire de l'art s'est effectuée principalement sur la base de l'analyse stylistique. Or l'analyse stylistique se fonde sur la récurrence de traits constants à travers les corpus étudiés. Ceci signifie, en d'autres mots et pour anticiper, que *faute de preuve strictement scientifique, les corpus ont toujours été construits selon la loi de l'homogénéité stylistique*. Dans la section 2.5.1, nous montrerons que la présomption d'homogénéité stylistique s'ancre profondément dans l'histoire même du concept de style.

Ainsi, le non-spécialiste imagine-t-il souvent que les moyens scientifiques d'attribution des œuvres — notamment l'analyse chimique des matériaux — sont d'utilisation courante et peu onéreuse, et qu'elles permettent d'identifier facilement l'auteur de l'œuvre. C'est mal connaître les limites des outils dont nous disposons pour obtenir des informations historiques à partir des seules œuvres, et ignorer que la plus grande partie des attributions effectuées ne sont pas le fait de ces techniques — outre les documents relatifs à la provenance de l'œuvre, qui peuvent d'ailleurs être eux-mêmes facilement falsifiées et le sont plus souvent que ne le pense le grand public. Ces attributions résultent principalement — et, d'une certaine manière, inévitablement — du recours aux experts, c'est-à-dire à l'évaluation intuitive et relativement individuelle qui prend la forme du *connoisseurship* — la célèbre méthode popularisée par les travaux de Giovanni Morelli (Morelli 1994), et perpétuée par Bernard Berenson (Preziosi 1989 : 90-95 ; Ginzburg 1980 : 81-118). Le nombre de controverses concernant les copies et les faux qui circulent parmi les collectionneurs et dans les musées les plus réputés ne trahit pas seulement les enjeux de pouvoir parmi les acteurs des mondes de l'art : ils témoignent également, et plus gravement, de la difficulté d'attribuer (avec finalité) certaines œuvres à leur véritable auteur, en fonction des intuitions souvent conflictuelles des spécialistes.

En l'absence d'autres outils de preuve, le moyen le plus logique d'attribuer une œuvre à un auteur, via le *connaissanceurship*, consiste donc à inscrire l'œuvre dans la continuité d'une entité stylistique homogène que l'on a construite et associée à cet auteur. Or, comme l'a bien démontré Michel Foucault dans sa célèbre conférence de 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (Foucault 1994), la « fonction auteur » (du moins dans le champ de l'écrit), loin de référer simplement à la production d'un individu donné, est une construction sociale complexe fondée sur une conception préétablie du discours : en d'autres mots, elle « n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. » (Foucault 1994 : 801). Cette construction, explique Foucault, renvoyant au *De viris illustribus* de Saint Jérôme, « use de schémas fort voisins de l'exégèse chrétienne », dont l'un des quatre critères d'attribution d'un texte à un auteur n'est autre, précisément, que celui de l'homogénéité stylistique : « c'est l'auteur comme unité stylistique » (Foucault 1994 : 801-802). Cette caractéristique de la fonction auteur joue d'une manière identique dans le champ des arts visuels.

Que les artistes ne fonctionnent pas comme des systèmes prévisibles, émettant de manière commode, à la convenance de l'interprète, un flot continu d'objets logiquement différenciés est pourtant une évidence. Mais à défaut d'autres moyens d'attribution, la loi de l'homogénéité dans le style demeure le seul outil de l'historien de l'art et tous les autres champs de la réflexion sur l'art dépendent de cette base. La conséquence indubitable de cet état de fait est qu'une quantité incalculable de fausses attributions a eu (et continue d'avoir) pour résultat une foule de perspectives tronquées sur quantité d'artistes et d'ateliers, gommant largement de la représentation historique les œuvres atypiques, les expérimentations singulières et autres veines esthétiques parallèles — et conséquemment, toutes les formes possibles de l'hétérogénéité stylistique. Les spécialistes eux-mêmes peuvent bien être surpris lorsqu'une attribution soutenue par preuve scientifique transforme un corpus individuel en lui donnant un visage moins homogène. Il suffit pourtant de regarder

autour de nous la création actuelle pour constater qu'elle n'a pas la forme lisse que la postérité lui confèrera sans doute, et ce malgré que les problèmes de datation et d'attribution soient maintenant chose du passé.

Comme on le constate, il s'agit donc d'un cercle éminemment vicieux. Le style est nécessaire comme outil de classification et d'attribution mais il efface les corpus atypiques de l'histoire et l'éventuelle configuration de corpus plus hétérogènes, qui ont ainsi besoin d'autres types de preuves pour être reconnus — authentification, signatures, analyse chimique, écrits, etc. Ce fait plaide de manière déterminante en faveur de l'hypothèse de la transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique. Par ailleurs, une plus grande conscience de son importance pourrait contribuer à sensibiliser les spécialistes à la nécessité d'une précaution épistémologique qui fasse contrepoids aux usages de la discipline et ouvre l'analyse à un travail sur des liens entre les œuvres qui ne soient pas ceux de la continuité stylistique.

1.14 Comment, selon les conditions, les traits constitutifs prennent plus ou moins d'ampleur

1.14.1 Le problème de la variabilité de l'hétérogénéité stylistique dans le temps et l'espace

Une fois l'hypothèse de la transhistoricité posée, nous souhaitons savoir si les traits constitutifs qu'elle implique, déliés dans le temps, le sont aussi dans les cultures — s'ils constituent, donc, une configuration, un mode donné de sensibilité et de pensée qui soient disséminés à plus ou moins grande amplitude dans diverses cultures, autant qu'à travers le temps. Ici, encore une fois, nous ne cherchons pas à niveler les amplitudes auxquelles se manifeste le phénomène. Nous tentons seulement de mettre en valeur des cas ignorés pour appréhender l'hétérogénéité stylistique comme phénomène morphologique, tributaire de structures cognitives et de facultés générales de la sensibilité, ainsi que de conditions culturelles. La question,

ici, serait de savoir pourquoi ces facultés prennent un essor si particulier dans certaines conditions. Quelles sont ces conditions et comment le processus d'émergence fonctionne-t-il ? On peut concevoir que les éventuelles réponses à la question de la variabilité de l'intensité de l'hétérogénéité stylistique selon les cultures soient d'une complexité extrême. On voit mal, en réalité, comment il serait possible de les dissocier du problème plus général de l'essor de la modernité esthétique en tant qu'elle apparaît dans le monde occidental — problème peu susceptible de connaître un quelconque regain d'intérêt, à en juger par le déclin des analyses historiques et culturelles à grande échelle.

1.14.2 Le problème de la variabilité de l'hétérogénéité stylistique dans le corpus individuel

Un autre problème mérite d'être noté, celui de la variabilité de la concentration et de la visibilité de l'hétérogénéité stylistique, cette fois à l'échelle du corpus de l'artiste individuel. En effet, on ne peut nier que l'hétérogénéité stylistique s'incarne dans les corpus individuels avec une intensité inégale selon l'artiste et selon l'époque — par exemple, elle est particulièrement visible chez Picasso pendant la première guerre mondiale et immédiatement après ; elle est par contre assez constante chez Richter. Comment interpréter cette variabilité dans l'hétérogénéité stylistique ? Comme un effet des circonstances historiques ? Comme la résultante de motivations psychologiques ? L'hétérogénéité stylistique doit-elle être interprétée en fonction de paramètres subjectifs plutôt que du point de vue des corpus esthétiques ? Dans ce cas, un corpus individuel continue-t-il d'appartenir à la catégorie dite de l'hétérogénéité stylistique, quelles que soient les circonstances ? Devrions-nous alors considérer que certains styles « dorment », ou sont « en latence » ? Certains artistes « sortent »-ils de l'hétérogénéité stylistique par une résolution « dialectique » des styles hétérogènes — ce serait l'hypothèse, ici, de l'hétérogénéité stylistique comme « classicisme » ?

En réponse à ces questions, il existe un ensemble de réponses d'ordre très général, du type de celles qui sont proposées par certains critiques de l'hétérogénéité stylistique (3.1) — par exemple, et pour anticiper : l'hypothèse que l'éclectisme dans le style advienne essentiellement en temps de crise, comme symptôme d'une faillite à gérer cette crise et recours à une stratégie rassurante et compulsive de répétition (Buchloh 1981). Nous reviendrons ultérieurement sur l'origine et la nature de ces critiques, ainsi que sur leurs limites.

Une chose du moins semble certaine : la propension à l'hétérogénéité stylistique est souvent plus grande dans les toutes premières phases du développement artistique. De fait, l'expérimentation avec un médium et l'assimilation de méthodes stylistiques passent presque nécessairement par la pratique du pastiche — un fait qui a notoirement inspiré la critique de l'hétérogénéité stylistique. Devons-nous en conclure que les praticiens de l'hétérogénéité stylistique aient inconsciemment gardé une manière de polyvalence expérimentale tout au long de leur carrière et/ou qu'ils aient consciemment tenté de préserver, ou de remettre en activité ce premier mode d'approche pour en utiliser les avantages heuristiques ? Cette hypothèse ne paraît pas excessivement compromettante, mais elle n'apporte pas d'éclairage véritablement décisif sur la question, dans la mesure où l'on ignorerait alors la cause et les conditions d'existence de cette disposition. Seule une série d'études de cas serait susceptible de produire des réponses substantielles à cette question, qui ne prennent pas la forme de généralités monovalentes du point de vue critique — c'est-à-dire : qui ne soient pas précédées en amont par une volonté de prendre position sur l'hétérogénéité stylistique en tant que méthode.

1.14.3 Le problème du contexte d'énonciation

De la Renaissance jusqu'au 19^e siècle, le contexte d'énonciation — les conditions de production de l'œuvre — ont pu avoir un rôle important à jouer dans la constitution de l'hétérogénéité stylistique. En effet, le style des artistes était susceptible de transformations importantes non seulement du fait des requêtes parfois

très spécifiques des commanditaires, mais également en raison du passage d'un genre à un autre, chaque genre possédant ses propres conventions stylistiques — un phénomène qui évoque directement la tradition des arts libéraux et la rhétorique. Dans les arts visuels, il peut aussi arriver que l'utilisation d'un genre particulier ait des conséquences techniques importantes — passage de la peinture à l'huile à la fresque, réalisation d'œuvres avec d'importantes différences d'échelle, etc. Nous pourrions même être tenté de parler dans ce cas, pour être précis, de « multidisciplinarité larvée ». Nous devons également mentionner le mode particulier de production des œuvres dans les ateliers d'artistes, de la Renaissance jusqu'à l'apparition du Romantisme : il faut attendre la moitié du 19^e siècle pour que disparaisse la tradition qui faisait intervenir plusieurs mains sur une œuvre individuelle. Si l'on ajoute à cela les productions parfois considérables — à la fois en quantité et en qualité — d'élèves de maîtres connus, qui posent souvent de sérieux problèmes d'attribution, on comprendra les précautions qui doivent être prises lorsqu'il s'agit d'identifier des corpus marqués d'hétérogénéité stylistique pour les périodes historiques qui précèdent le 20^e siècle.

Ceci dit, soulignons tout de même deux faits importants. Tout d'abord, pour ces périodes historiques, les artistes étaient soumis, dans une grande mesure, à des conditions de travail similaires ; et pourtant, certaines productions se révèlent plus hétérogènes que d'autres du point de vue du style. Même si l'on souhaite réduire cette hétérogénéité en l'expliquant par l'effet de l'intervention d'assistants, il n'empêche que l'artiste qui avait charge de l'atelier était, ultimement, responsable de la production qui en provenait, et qu'il ne pouvait qu'être conscient de cette hétérogénéité ; un tel artiste aurait, *de facto*, pour une raison ou une autre, laissé advenir l'hétérogénéité stylistique. Il y a là un choix qui doit être interprété, non pas nécessairement comme une légitimation implicite du procédé — qui serait, d'un certain point de vue, typiquement moderne —, bien qu'une telle hypothèse ne puisse être entièrement exclue ; plutôt, il faut voir ici la possibilité que l'hétérogénéité dans le style se soit fondue dans l'effet d'une « contextualisation fonctionnelle » des œuvres.

Il y a également, par ailleurs, la question des sources écrites. Pour les artistes dont il a été question à partir de la Renaissance, nous sommes en mesure d'évaluer la relation à l'hétérogénéité stylistique non pas exclusivement du point de vue des œuvres — ce qui serait difficile, comme nous l'avons vu, compte tenu du fait que les corpus sont constitués à partir de la présomption d'homogénéité stylistique —, mais du point de vue des traces écrites laissées par les contemporains de l'artiste. La critique des œuvres, dans ce cas, est explicite et traduit au moins, si ce n'est notre propre sentiment, celui des spectateurs informés, à l'époque de la réalisation des œuvres — ce que Didi-Huberman qualifie de « consonance *euchronique* »¹³.

À partir du Romantisme au plus tard, les choses se simplifient, à mesure que la main de l'artiste se « sacralise » davantage et que la documentation entourant les œuvres s'étoffe. Les corpus deviennent beaucoup plus faciles à évaluer du point de vue de l'hétérogénéité stylistique et le rôle des traces écrites n'est plus de nous permettre d'appréhender le phénomène, mais simplement de nous donner une idée de la manière dont le phénomène était interprété par les contemporains.

1.15 Par-delà l'opposition historicité/transhistoricité

En réalité, le travail projeté ne peut pas s'effectuer à partir de la division binaire qui, par souci de clarté, vient d'être énoncée sous la forme d'une opposition entre historicité et transhistoricité du phénomène. Ainsi, comme nous l'avons vu, décrire l'hétérogénéité stylistique comme entité purement historique équivaldrait à se rendre incapable de reconnaître le même phénomène à une autre amplitude, à

¹³ « [...] ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences : le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas « projeter », comme on dit, nos propres réalités — nos concepts, nos goûts, nos valeurs — sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique. N'est-ce pas évident que la « clé » pour comprendre un objet du passé se trouve dans le passé lui-même et, plus encore, *dans le même passé* que le passé de l'objet ? Règle de bon sens : [...] il faudra donc chercher une *source d'époque* capable de nous faire accéder à l'« outillage mental » — technique, esthétique, religieux, etc. — ayant rendu possible ce choix pictural. Nommons cette attitude canonique de l'historien : ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique* » (Didi-Huberman 2000 : 13). Voir aussi sur ce sujet Rancière (1996).

d'autres époques que la modernité, dans d'autres cultures que la culture occidentale. Inversement, décrire l'hétérogénéité stylistique comme phénomène purement transhistorique, comme une sorte d'« universel » qui aurait des implications esthétiques données, reviendrait à niveler l'histoire et les cultures, comme si les différences d'amplitude ne comptaient guère dans les faits, ou à « essentialiser » le phénomène. En évitant de placer l'hétérogénéité stylistique dans un camp particulier, on évite d'en simplifier artificiellement les termes. Tout au plus peut-on parler, pour être très précis, d'une transhistoricité de certaines caractéristiques constitutives de l'hétérogénéité stylistique et, simultanément, d'une historicité de certains de ses affleurements les plus extrêmes, qui produisent des cas de figure individuels caractérisés.

Finalement, du point de vue de l'analyse des lectures historiques du phénomène dont nous disposons, refuser d'opposer de manière trop franche l'historicité et la transhistoricité de l'hétérogénéité stylistique revient à admettre l'imbrication indéfectible de deux entités. D'une part, une lecture « claire » de la construction de l'histoire de l'hétérogénéité stylistique, qui stipule et prend pour objet une définition apparemment partagée du phénomène au sein d'interprétations historiques successives ou contemporaines les unes des autres — dans la mesure où certains auteurs se répondent ou se reprennent directement à propos du même sujet. D'autre part une lecture « diffuse », « généalogique », « effective » ou « transformative » de l'hétérogénéité stylistique, plus interprétative puisqu'elle retrace un objet qui en réalité se transforme légèrement au gré des glissements qui s'opèrent lorsque des auteurs, par exemple, reprennent un modèle d'interprétation en le modifiant pour l'appliquer à un corpus autre — par exemple : Krauss reprenant l'analyse d'Adorno sur Stravinski (Adorno 1962) pour analyser la production de Picasso (Krauss 1998). Cette division correspond aux visages « réductif » et « expansif » de la méthode tels qu'ils ont précédemment été décrits (1.8).

Cependant, il est impossible de poursuivre une quelconque analyse de ces travaux et d'entreprendre une lecture complémentaire de l'hétérogénéité stylistique

sans aborder au précédent l'étude des éléments terminologiques de base qui les fondent, nommément les notions d'hétérogénéité et de style. Pour un ensemble de raisons qui apparaîtront plus clairement au cours de la thèse, nous scinderons cette étude en deux temps, en procédant pour commencer à une enquête historique sur la notion de style pour reporter la réflexion qui porte sur la notion d'hétérogénéité aux phases plus tardives de l'étude.

2. Enquête historique sur la notion de style

2.1 Généalogie de la notion de style : trois moments fondateurs

Reportons-nous, avant toute autre forme d'introduction à ce chapitre, à la définition étymologique, riche d'informations variées, que donne le *Robert historique* des termes de « style » et de « stylistique » (Rey 2006 : 3658-3659) ; elle vaut d'être donnée dans sa quasi-totalité :

STYLE n.m. est une réfection savante et d'ailleurs erronée (fin XIV^e s.) de *stile* (XIV^e s.), antérieurement *estile* (1280-1290); le *y* vient d'un rapprochement abusif avec le grec *stulos* « colonne » (→ stylite). Le mot est emprunté au latin classique *stilus*, qui désignait tout instrument composé d'une tige pointue et s'était spécialisé en technique : « tige de cadran solaire », « aiguille » en arboriculture; c'était en particulier le nom d'un poinçon de fer, terminé par une lame plate et large, la pointe servant à écrire sur la cire des tablettes, et la surface plate à effacer. De là *stilus* devient en rhétorique synonyme de *scriptura* « écriture » (comme *plume* en français) et s'emploie avec diverses acceptions : « exercice écrit », « façon d'écrire », aussi en parlant de l'éloquence en latin impérial, puis « manière », « coutume, usage », et en latin ecclésiastique « langue ». *Stilus* se rattache sans doute à *stimulus* (→ stimuler) et à la racine indoeuropéenne **sti-* « piquer », comme les verbes *distinguere* (→ distinguer), *instinguere* (→ instinct), le grec *stizein*, « piquer », *stigma* « piqûre » (→ stigmat) et le francique **stikkan* (→ étiquette).

♦ *Style* a emprunté à la fois les valeurs dérivées du latin et les emplois concrets [...] les graphies *stile* et *style* restent en concurrence encore à l'époque classique; jusqu'au XVIII^e s., on tenta sans succès de répartir les valeurs concrètes et abstraites selon les graphies. ♦ Le mot *style* est introduit au XIII^e s. sous la forme *estile* pour désigner une manière personnelle d'agir, jugée d'après des critères de valeur; cette acception courante à l'époque classique s'est employée dans des locutions : *ce n'est pas le style* « cela ne convient pas » (fin XIV^e s.), *selon le style* « à la manière de » (v. 1165) sont sorties d'usage; restent ***changer de style*** « de manière d'agir, de parler » (v. 1640) et au XX^e s. ***style de vie, de grand style, avoir du style***. [...]

♦ *Style* est en usage à partir du XIV^e s. pour désigner, par métonymie du nom de l'instrument [...] le tracé de l'écriture de qqn (1346, *style*; aussi *estille*, XIV^e s.), acception concrète relevée jusqu'au XIX^e s. (1878) et remplacée par *écriture, graphisme*. ♦ Le latin des rhétoriciens est aussi repris avec le sens de « manière individuelle de s'exprimer, de parler » qui ne se développe qu'à partir de la Renaissance (XIV^e s.; puis 1532). Avant le XVI^e s., le mot désignait déjà la manière de s'exprimer propre à un groupe, à une activité (v. 1398).

[...]

Reprenant le sens rhétorique à propos des œuvres littéraires, la Renaissance donne au mot sa valeur aujourd'hui dominante. *Style* désigne alors (1548) une manière de composer, d'écrire, de discourir qui s'acquiert par l'étude, qui est définie par des procédés techniques et dépend du genre et du sujet. À l'époque classique, ces manières de s'exprimer sont hiérarchisées, d'où *haut style* « la façon la plus noble de s'exprimer en littérature » (1549), expression parfois péjorative au XVII^e s.; *style bas*, *médiocre*, etc.; *style de fer* « pénible, peu harmonieux » (fin XVI^e s., d'Aubigné) joue sur le double sens de *style* « instrument » et « manière d'écrire ». ♦ À partir du XVII^e s., le mot désigne le travail de l'écriture qui vise à donner à un texte des qualités spécifiques (1636), puis (1688) la qualité d'une œuvre, consistant dans l'équilibre et la rigueur de la forme. Le mot s'emploie par analogie en parlant des arts plastiques (1699), de la musique (1721) puis de l'ensemble des arts de l'espace. Sans abandonner sa valeur rhétorique, la notion est peu à peu liée, au cours du XVIII^e s., à l'idée d'expression personnelle, ce que traduisent par exemple la formule de Buffon, « *le style, c'est l'homme même* », ou encore le changement de sens de *n'avoir point de style* : à la fin du XVII^e s., elle signifie « ne pas savoir ordonner ses mots » selon une règle préétablie (1690), un siècle plus tard elle est définie « ne pas avoir de façon personnelle de s'exprimer » (1798). On relève plus tard *avoir du style* « écrire ou parler de façon agréable, harmonieuse, témoignant de l'authenticité de la pensée » (1845) en littérature, puis dans les autres arts (1867). ♦ La notion de style englobe à partir de l'époque romantique des caractères communs à un ensemble de créateurs ou d'œuvres, le mot désignant (1835) ce qui permet de rassembler les œuvres des écrivains d'une même époque ou d'un même pays, aussi en dehors du domaine littéraire, en art, etc. (d'où *de style*, *du style antique*, *moderne*, etc.). Ce n'est alors plus le genre ou le sujet qui définit le style mais l'aspect de l'énoncé, qui est le résultat d'un choix des moyens d'expression, déterminé par les intentions du sujet écrivant ou parlant; cette définition, assurée vers 1870, inclut les diverses conceptions du style et aboutit à étendre la notion au-delà du cadre littéraire : c'est celle qui correspond à *stylistique* (ci-dessous).

[...]

STYLISTIQUE n.f. est un emprunt (1872) à l'allemand *Stilistik*, relevé chez Novalis (fin XVIII^e s.) au sens de « théorie du style » et dérivé de *Stil*, de même origine que le mot français. Ce mot didactique, qui apparaît avec la fin de l'enseignement de la rhétorique et le début d'une théorie de la littérature, ne s'emploie plus pour parler d'une connaissance pratique des particularités de styles propres à une langue; il désigne (1902) l'étude scientifique du style, de ses procédés et de ses effets, soit dans tous les usages de la langue (1904, Bally; 1908, Séchehaye), soit spécialement dans les œuvres littéraires. ♦ Parallèlement, le mot s'emploie comme adjectif, s'appliquant (1905) à ce qui est relatif au style ou à la stylistique, à ce qui appartient à l'expressivité dans le langage. À partir des années 1960, la stylistique, sans disparaître comme discipline, voit son rôle diminuer au profit de la poétique et de la sémiotique.

Le présent chapitre est dévolu à une enquête sur la notion de style dans les arts visuels et vise à dégager les jalons qui en marquent l'évolution historique. Étant

donné le rôle fondamental que joue la notion de style en histoire de l'art, cette enquête aurait pu déboucher sur un catalogue historique systématique, qui aurait retracé et organisé diverses conceptions stylistiques à travers le temps, passant en revue les travaux des figures les plus importantes de la discipline, notant leurs différences. Un projet aussi colossal aurait évidemment outrepassé les termes que nous nous étions fixés ici.

La présente enquête demeure relativement sommaire, dans la mesure où son ambition n'est pas de dresser l'inventaire de toutes les conceptions historiques du style — d'organiser par exemple ces conceptions par familles généalogiques —, mais plutôt de dégager les grands paramètres qui ont agi et continuent d'agir de manière déterminante sur l'hétérogénéité stylistique. Plus précisément, nous montrerons comment une dynamique à double sens se construit à travers l'histoire, par laquelle la recherche théorique et la création se répondent pour consolider la pérennité de l'homogénéité stylistique comme norme esthétique. D'une part, l'identification de lois régissant l'existence et le développement des styles se fait à partir de cas d'étude qui doivent confirmer le bien fondé de l'appareil analytique ; d'autre part, ce même appareil finit par posséder une dimension normative qui influe sur l'art produit. Autrement dit, les œuvres sont choisies par l'historien de l'art en fonction de leur capacité à illustrer le schéma d'analyse, ce qui a pour effet d'écarter les productions atypiques du champ de l'étude ; et inversement, l'image d'un développement de l'art qui suivrait des règles spécifiques et déterminées dissémine auprès des créateurs une conception prescriptivement unitaire du style (Recht 1995 : 52).

Chez les trois auteurs évoqués dans les pages qui suivent — Giorgio Vasari (1511-1574), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) et Heinrich Wölfflin (1864-1945) —, l'organisation du savoir, les effets de cohérence du texte et ses fonctions normatives s'exercent d'une manière identique, malgré de très grandes disparités dans la conception du style et, de manière générale, dans l'approche historique. Avec eux apparaît de manière décisive l'arraisonnement de l'art à l'homogénéité stylistique en tant qu'elle concerne pour la première fois (1) le rapport de l'œuvre à la

figure et la nature de l'individu (Vasari) ; (2) le rapport de l'œuvre à un ordre culturel et historico-politique pré-déterminé, avec un schéma cyclique de grandeur et de décadence anthropologique (Winckelmann) ; (3) le rapport de l'œuvre à un ordre du devenir formel, c'est-à-dire d'une autonomisation relative de la fonction visuelle (Wölfflin). Toutes les modulations subséquentes de l'homogénéité stylistique, dans les champs de l'analyse ou de la critique, sont plus ou moins tributaires de cette triple racine, et plus particulièrement les énonciations qui concernent la prescription de l'homogénéité dans le style. Ainsi, le terrain est-il préparé pour la réception critique de l'hétérogénéité stylistique sous sa forme moderne : (1) l'artiste qui la met en œuvre trahit sa propre nature — infidélité au style d'auteur ; (2) l'artiste ne parvient pas à s'engager adéquatement vis-à-vis de sa culture ou de son époque ; (3) il se situe à l'extérieur des grandes lois structurelles autonomes du devenir de l'art — son œuvre est inadéquate à la logique des « formes » historiques.

2.2 Giorgio Vasari. *Maniera* et style d'auteur.

L'adaptation du mot *maniera* est un signe déterminant de la transmission dans les différents pays européens de la conception italienne de l'œuvre d'art. (Michel 2003 : 2)

On voit apparaître pour la première fois pendant la Renaissance un corpus de textes habités par la notion de style, celle-ci s'appliquant spécifiquement aux arts du *disegno*. Ces textes visent notamment à élever ces derniers de leur statut d'arts mécaniques à celui d'arts libéraux, ce qui implique une valorisation nouvelle du style individuel. Pendant la Renaissance, on utilisait pour parler du style dans les arts visuels le terme de « *maniera* » plutôt que celui de « *stile* », déjà solidement implanté dans la tradition littéraire depuis Dante, mais réservé aux plus hautes disciplines libérales — le mot latin *stilus* décrivant, comme nous l'avons vu, un stylet destiné à l'écriture¹⁴.

¹⁴ « [...] écrit aussi *stylus*, d'où l'orthographe du français, d'après le grec *stylos* « colonne » par faux rapprochement » (Bloch et Warburg, cités par Compagnon 2001 : 197). « Au XVIIe siècle, Félibien et Roger de Piles comparent explicitement « manière » individuelle — réservé aux artistes, qui œuvrent

Mais si l'étymologie du terme de « *maniera* », d'extraction relativement commune, renvoyait au processus de production manuelle des arts du *disegno*¹⁵, le terme lui-même n'en possédait pas moins le caractère large et polysémique qui est celui même du terme de « style » aujourd'hui (Shearman 1963 : 202). En outre, la notion de « *maniera* » était utilisée dans la littérature des manières qui fleurissait depuis la fin du Moyen Age (Mirollo 1984 : 6). Par « *maniera* », on entendait alors « *buona* » ou « *bella maniera* », c'est-à-dire un type particulier de « manière », celui qui décrivait un ensemble de qualités relatives aux codes de conduite des membres de la haute société¹⁶. Ces qualités en vinrent à caractériser le « beau style » tel qu'on l'associa ultérieurement au Maniérisme :

[...] savoir-faire, effortless accomplishment and sophistication; it was inimical to revealed passion, evident effort and rude naïveté [...] poise, refinement and sophistication, and works of art that are polished, rarefied and idealized away from the natural: hot-house plants, cultured most carefully. Mannerism should, by tradition, speak a silver tongued language of articulate, if unnatural, beauty, not one of incoherence, menace and despair; it is, in a phrase, the stylish style. (Shearman 1967 : 17, 19)

Une fois que la « *maniera* » fût entachée des connotations péjoratives résultant de l'infortune historique du Maniérisme, ce terme disparut du vocabulaire pour être

de leur « main » — et « style » individuel — réservé jusque là à l'art oratoire et à l'écriture, mais le terme de style ne remplace pas encore celui de manière pour qualifier les arts visuels. Avec la déchéance du terme de « manière » au XVIII^e siècle, on tente en France de le remplacer par le terme de « goût » — en usage à partir du XVI^e siècle —, ou de « faire » — Cochin, XVIII^e. Le terme de « style » apparaît pour la première fois au XVII^e dans des « notes assez confuses de Nicolas Poussin, empruntées au traité d'A. Mascarini, *Dell'arte istorica*, Rome 1636 et citées par Bellori ». Mais c'est le *Parallèle entre l'éloquence et la Poésie* (1749) de Charles-Antoine Coypel qui attache définitivement en France le terme de « style » à la peinture : Coypel distingue pour la peinture les « style héroïque et sublime », « style simple », « style tempéré ». « Cependant le terme demeure assez marginal en France, jusqu'aux traductions de textes anglais et allemands qui contribuent à en faire une nouvelle notion cruciale de la théorie de l'art ». En Angleterre, le passage décisif au terme de « style » s'effectue dans les *Discours* de Reynolds (1770) » (Michel 2003 : 3-8).

¹⁵ « *Maniera or manière has its roots in the latin manus and manualis, meaning "the hand", or "of the hand", including the artist's hand or touch and thereby "finishing touch"* » (Mirollo 1984 : 5). « La première occurrence connue [du terme de *maniera*] est le *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini écrit à la fin du XIV^e siècle [...] La *maniera* est ici le caractère propre de l'artiste, la trace de sa main et les qualités propres, acquérables par d'autres. » (Michel 2003 : 1)

¹⁶ « *All this is much as expected, and reflects nothing more profound than the natural transposition of a critical framework from a familiar field, which had been developed to a point of some sophistication, into a cognate area which had been largely devoid of systematic critical judgments.* » (Mirollo 1984 : 6)

remplacé par celui de « style » — processus qui rend par ailleurs bien compte de l'ascension sociale des artistes au cours de ces quelques siècles¹⁷.

Lorsque Giorgio Vasari utilise le terme de « *maniera* » dans ses *Vite de più eccellenti architettori, pittori et scultori* [1550] il en fait un usage multiple et imprécis, qui imprime son ambiguïté au concept de style, à un moment où celui-ci se constitue de manière déterminante et organisée dans le champ de la réflexion sur l'art (Vasari 2007)¹⁸. Quoi qu'il en soit, Vasari est le premier à s'intéresser en détail au problème de l'existence des styles historiques et régionaux, bien que la notion d'une périodisation historique de type scientifique soit évidemment absente de son discours¹⁹. En outre, il tente d'aménager un espace théorique capable de rendre compte des styles individuels — notamment par le biais d'une approche biographique, qui, comme on le sait, fut beaucoup critiquée par la suite (Kemp 1987 : 1). Pour Vasari, le développement optimal des qualités de la *maniera* par quelques grands artistes particuliers du 16^e siècle marque la supériorité de son époque par rapport aux précédentes (Shearman 1967 : 17) et la caractérise comme proprement *moderne*.

¹⁷ « Et le renversement en un sens négatif du concept de « *maniera* » [...] explique peut-être le besoin que les théoriciens de l'art éprouvent désormais de trouver un autre terme, qui soit axiologiquement neutre et qui, conformément au sens détenu par le terme de « *maniera* », avant qu'il ne fonctionne comme un qualificatif de péjoration, puisse ne désigner rien d'autre que la manière artistique particulière aux époques, aux nations et aux individus; c'est aussi dans l'entourage de Bellori, qui justement avait donné à l'expression de « *maniera* » un sens injurieux, que l'on a commencé (ce qui paraît aller de soi aujourd'hui mais en était à peine à ses débuts au milieu du XVII^e siècle) à emprunter à la poétique et à la rhétorique le terme de « style » et à l'appliquer aux œuvres de l'art plastique; [...] Et ce terme, alors fort nouveau pour la théorie des arts plastiques, a mis fort longtemps, sauf en France, avant d'être généralement reçu; [...] en définitive, c'est seulement à Winckelmann que le terme de « style » doit d'avoir remporté chez nous une victoire décisive. » (Panofsky 1989 : 250-251)

¹⁸ « *These inconsistent criteria applied by Vasari are due to the mixed origins and purposes of his enterprise. From his predecessors who had written about ancient and modern art and artists (including Vitruvius, Pliny, Lucian, Philostratus, Cennini, Ghiberti, Alberti, Leonardo), Vasari inherited a jumble of theory and practice, lofty aesthetic ideas along with detailed descriptions of materials and techniques, lists and histories of actual works along with legendary biographies and autobiographical commentaries of uncertain veracity. These he leavened with critical terms borrowed from the abundant and modish contemporary theory produced by critics of literature and rhetoric. Unfortunately, much of that theory itself was vague or contradictory, being an amalgam of precepts — not always correctly understood — from Aristotle, Plato, Horace and Cicero among others.* » (Mirollo 1984 : 9)

¹⁹ « *Vasari and his generation were not conscious of periods in the history of art with contrary stylistic characteristics, but only of a greater or lesser approximation to an absolute standard of perfection.* » (Shearman 1963 : 207)

Précédé par Cennini, Alberti, Ghiberti et plusieurs autres (Kemp 1987 : 3), Vasari n'est pas le premier à s'intéresser à la question du style individuel. Mais il a l'originalité de se pencher aussi sur la variété de styles présents dans la production d'artistes individuels — en particulier, il fait mention des nombreux styles « empruntés » par Raphaël²⁰. Ceci bien entendu constitue une nouveauté marquante, du plus haut intérêt pour notre étude puisque s'ouvre ici le champ d'une réflexion sur le style et l'identité subjective. Notons que la notion de *maniera* individuelle, à l'époque de la Renaissance, n'est aucunement assimilable aux conceptions romantique et moderne du style individuel. Ces dernières impliquent une dynamique de rupture et d'opposition aux normes établies plutôt qu'une psychologie du dépassement, comme c'est le cas à l'époque de la Renaissance. Distinguer ces deux conceptions du style individuel revient à montrer à quel point les artistes et les théoriciens de la Renaissance jouissaient, contrairement à leurs successeurs, d'un ensemble de critères esthétiques largement partagés. Ceci, conséquemment, finit par soulever le problème de l'identification des aspects de l'art dont le sommet avait déjà été atteint. On chercha alors dans l'interprétation des styles individuels l'explication des mérites relatifs des différents artistes.

La manière la plus simple d'expliquer les styles individuels fut de mettre les différences entre ces styles sur le compte de la particularité de chaque créature humaine, douée de talents différents et possédant son unicité propre de par la volonté divine (Kemp 1987 : 9-10). Une seconde explication s'ajouta à celle-ci selon laquelle, l'art étant une pratique hautement complexe et presque impossible à maîtriser dans toutes ses dimensions, il était naturel que chaque artiste cherchât à parfaire ce à quoi il excellait le plus (Kemp 1987 : 15, 21). Vasari, reconduisant une idée aristotélicienne, ne manquait jamais d'évoquer le malheureux exemple d'artistes

²⁰ « *The great monument to the recognition, definition and praise of the style of individual masters, is, of course, Vasari's Lives of the artists. [...] Vasari is not only sensitive to individual styles, regional styles and period styles, but is also capable of distinguishing styles within the work of a single artist. Raphael provides the locus classicus. Vasari considers that it is well worth "taking the trouble, for the benefit of our artists, to discuss his various styles (maniera)" — as Raphael fell under Peruginesque, Leonardesque and Michelangesque "shadows" at various points in his career.* » (Kemp 1987 : 14-15)

tels que Pontormo et Uccello, qui avaient, selon lui, fait l'erreur de s'éloigner du chemin tracé par leurs prédispositions (Gombrich 1963 : 167). En effet, bien qu'il eût également cherché à expliquer l'essor et le déclin des styles par les lieux et les époques qui les avaient vu naître, Vasari voulut établir un lien de causalité entre la personnalité des artistes et leurs styles individuels, ce qui constituait une nouveauté radicale pour l'époque²¹.

Tout ceci cependant n'expliquait qu'en partie la raison pour laquelle certains artistes excellaient plus que d'autres dans certains domaines de l'art. Comme l'a démontré Martin Kemp, c'est le « goût des théoriciens italiens de la deuxième moitié du siècle pour les mystères ésotériques et les divertissements occultes » (Kemp 1987 : 24) qui semble avoir donné à la thèse de « l'origine céleste du génie individuel » (Kemp 1987 : 16) une inflexion distinctement tributaire de l'astrologie. Celle-ci en vint à jouer un rôle fondamental dans l'explication des styles individuels, prenant valeur de norme dans la constitution des divers modèles théoriques (Kemp 1987 : 17). Dans les systèmes les plus complexes de ce type, comme dans celui de Gian Paolo Lomazzo, on pouvait comprendre à travers la configuration des astres les qualités précises des styles individuels :

In Lomazzo's astrological terms the hot-dry qualities of fire correspond to the bellicose complexion of the choleric Mars, the hot-moist qualities of air to the sanguine radiance of Jupiter, the cold-moist qualities of water to the sober meekness of the phlegmatic moon, and the cold-dry qualities of earth to the unsettling profundities of the melancholic Saturn. The remaining three planets, the sun, Venus and Mercury, express their particular characters in a compound manner. [...] Since each of the artists takes his fundamental complexion from one of the planets — Michelangelo from Saturn, Gaudenzio from Jupiter, Polidoro from Mars, Leonardo from the sun, Raphael from Venus, Mantegna from Mercury and Titian from the moon — the great artists are built inextricably into the cosmological system. (Kemp 1987 : 21)

²¹ « Nor should it be taken for granted in this period that there was an easy equation between an artist's character and his works. And even if such an equation could be made, the predominant thrust of art theory in the quattrocento would have regarded it more as a potential source of 'vice' (to use Leonardo's word) than as a desirable goal. [...] Throughout the Lives the artist's characters — God given or acquired — and their works are all of a piece. We now so much accept this form of critical biography that its novelty can easily be overlooked. » (Kemp 1987 : 10, 15)

Mentionnons finalement, au passage, un fait assez intéressant, par lequel se révèle l'intérêt naissant des théoriciens de la Renaissance pour la question de la réception esthétique : ces systèmes d'interprétation étaient utilisés non seulement pour rendre compte des styles individuels mais aussi pour expliquer la variété des réactions individuelles face aux œuvres, réactions que l'on croyait également tributaires de ce déterminisme astrologique. Mais le système de Lomazzo, malgré l'intérêt qu'il pouvait présenter, n'en comportait pas moins certains aspects problématiques — le moindre étant que, dans ce panthéon des peintres divins, les places étaient limitées... et déjà occupées, dans une très large mesure — ce qui posait le problème de l'intégration des artistes des générations suivantes.

De toute évidence, une représentation particulière se dessine ici qui fait de la Renaissance une époque déterminante dans l'histoire du concept de style. La *maniera*, nouvel outil théorique, permet donc pour la première fois de jeter les bases d'un discours construit sur les arts. Elle subsume également l'ensemble des normes artistiques à travers lesquelles s'incarnent les valeurs du 16^e siècle, et plus particulièrement celles du Maniérisme — ce qui est vraisemblablement moins important par rapport à la postérité du concept. C'est également, en définitive, une notion qui met en relief l'existence de styles individuels dans la création. À ce titre, elle donne à voir une configuration réflexive au sein de laquelle les arguties ésotériques n'auront peut-être servi qu'à masquer une tension inéluctable entre la pérennité des théories cycliques aristotéliciennes et le fantasme naissant d'une psychologie et d'une téléologie moderne.

2.3 Johann Joachim Winckelmann. Grandeur et décadence du style de culture

The history of style . . . begins with Winckelmann, who was the first to distinguish between the periods of ancient art and to link the history of style with world history. It was only after him that art history became a branch of cultural history. (Jacob Burckhardt, cité par Potts 1994 : 70)

Le concept de style connaît au 18^e siècle un tournant décisif, alors que se fonde sous l'impulsion des travaux de Johann Joachim Winckelmann la discipline même de l'histoire de l'art. C'est également ce tournant qui marque la popularisation du terme de style pour décrire les arts plastiques, bien qu'il désigne principalement, chez Winckelmann, les styles collectifs et non les styles individuels. Les études de Winckelmann sur la statuaire antique, publiées en 1755 et 1764, vont mettre en scène une nouvelle conception du style qui s'échafaude sur une série de ruptures : rupture avec la tradition vasarienne (désintérêt à l'égard de la biographie des artistes et de l'individualité de leur « manière ») ; attention soutenue portée aux œuvres et aux corpus, menant à une classification empirique des styles (mise en place d'une taxonomie fondée sur l'observation) ; nouvelle interprétation de l'histoire de l'art, avec une nouvelle tentative d'établir un ensemble de corrélations profondes entre style et culture ; déplacement, finalement, du champ théorique de référence servant à modéliser les théories du style, à une époque où l'on parlait habituellement du style en rapport à une taxonomie des goûts (Winckelmann 1972, 1998).

Johann Joachim Winckelmann s'intéresse de près aux œuvres, et non plus exclusivement aux textes sur l'art hérités de l'Antiquité. Mais ces œuvres étant à ses yeux presque toutes irrémédiablement disparues²², il cherche à en retrouver les traces avec une nouvelle rigueur pragmatique : « On ne peut pas écrire sur les antiquités

²² « Contrairement aux archéologues et historiens de l'art plus récents, Winckelmann considérait que l'art de la Grèce antique était presque entièrement perdu à jamais. Ses écrits ont en effet précédé de plusieurs décennies les premières fouilles modernes qui ont mis à jour des exemples datés de la sculpture grecque « classique ». Pour lui, il était tout simplement impossible de reconstituer l'histoire de l'art grec sous la forme d'un récit empirique traditionnel, étant donné l'absence de preuves concrètes du repérage chronologique le plus succinct pour les œuvres datant de périodes plus anciennes. » (Potts 1991 : 12)

sans aller à Rome, en ne faisant rien d'autre » (Winckelmann, cité par Pommier 1994 : 21). Winckelmann pose un regard scrutateur sur les œuvres, n'épargnant aucun détail, avec une minutie qui rappelle la célèbre méthode mise en place un siècle plus tard par Giovanni Morelli (Potts 1994 : 84). L'impressionnante liste des réalisations de Winckelmann, sur un plan plus large, témoigne par ailleurs de la dimension proprement encyclopédique de son entreprise : il contribue en 1748 à la constitution du catalogue de l'importante bibliothèque du comte Heinrich von Bünau, à Nöthnitz, rédige en 1752 une description des principales toiles de la galerie de Dresde et devient cinq ans plus tard bibliothécaire du cardinal Archinto puis, après la mort de celui-ci, remplit les mêmes fonctions auprès du cardinal Albani ; il établit un catalogue raisonné de la collection de pierres gravées du baron Philipp von Stosch, est nommé préfet des antiquités à Rome (1763), puis *Scriptor linguae teutonicae* à la bibliothèque du Vatican. Les innombrables carnets qu'il nous a laissés témoignent non seulement de son érudition personnelle mais également de l'attention laborieuse et quasi-obsessive qu'il portait au détail²³.

La nature du contexte culturel de l'époque aide aussi à expliquer le rapport particulier que Winckelmann entretenait avec les œuvres : le 18^e siècle, en effet, voit apparaître une génération de chercheurs éclairés qui désirent mettre leurs conceptions historiques à l'épreuve de l'analyse empirique. Cette méthode de travail était très précisément celle de Caylus et du groupe d'« antiquaires » dont il était entouré :

These antiquarians proposed a new basis for tracing a history of ancient art, derived from a visual analysis of extant antiquities rather than from philological interpretation of ancient texts relating to the visual arts. They saw themselves as bringing the science of connoisseurship, concerned with distinguishing 'the spirit and the hand of the artist', as Caylus put it, into the field of antiquarian studies, where such considerations had been neglected in favour of iconography and emblematics. Like Winckelmann, they were also committed to moving away from a history of art conceived as a series of lives and achievements of individual artists to one defined in terms of larger patterns of stylistic development. (Potts 1994 : 76)

²³ Voir Décultot (2000) pour les liens à établir entre les activités d'observateur, de lecteur et d'écrivain de Winckelmann.

Ces « antiquaires » exercèrent une profonde influence sur Winckelmann, même si ce dernier n'a pas manqué de les critiquer à plusieurs reprises (Décultot 2000 : 217-221 ; Potts 1994 : 76). L'attention portée au style, combinée à l'étude plus traditionnelle des textes sur l'art de l'Antiquité (Potts 1991 : 12), permet à Winckelmann de constituer une chronologie de l'art grec. Pour cela et parce qu'il tente de déterminer les *lois* qui sous-tendent l'évolution de l'art, il dépasse son statut d'antiquaire et se pose en véritable historien (Haskell 1991 : 89). Cette chronologie introduit une innovation dont il faut souligner l'importance : la mise en place d'une classification stylistique dépersonnalisée aux antipodes de l'entreprise vasarienne. « Mon principal objet dans tout cet ouvrage, écrit Winckelmann, est la nature de l'Art : l'histoire des Artistes y est pour peu. Leurs vies ont été recueillies par d'autres et elles n'entrent point dans mon plan » (Winckelmann 1972 : 2). Cette classification, finalement, a vocation systémique :

L'histoire de l'Art des Anciens [...] n'est pas une simple narration chronologique des révolutions et des changements qu'il a subis dans la suite des temps. Je prends le mot Histoire dans sa signification la plus étendue qu'il a dans la langue grecque et mon dessein est de donner un essai d'un Système de l'Art. (Winckelmann 1972 : 1)

Winckelmann va donc découper l'art antique en quatre phases stylistiques : la période dite « archaïque » — qui comprend les *kouroi*, jusqu'à l'œuvre de Phidias ; la période dite « noble » ou « sublime » du 5^e siècle — l'*Athéna Parthenos* de Phidias, le *Discobole* de Myron, l'œuvre de Polyclète ; la période du « beau style » — l'*Apollon sauroctone* de Praxitèle, l'œuvre de Lysippe, et d'Apelle ; la période, finalement, du style dit « imitatif » — l'*Apollon du Belvedere*, la période gréco-romaine.

Mais Winckelmann ne parvient pas, en définitive, à fonder cette classification sur une véritable base formaliste (Potts 1994 : 71). S'il est vrai qu'il existe des éléments de type formel qui distinguent les deux catégories stylistiques de l'art classique, comme en témoigne l'opposition des qualités plus rudes du style noble par rapport aux contours plus harmonieux du beau style, ceux-ci faillissent néanmoins à

fonder leur différenciation ; à certains moment, Winckelmann semble en mal de donner des caractéristiques précises qui permettraient de distinguer un style de l'autre²⁴. En outre, le nombre infime de sculptures pouvant être associées au style noble suffirait à mettre en question l'existence d'une telle catégorie. Celle-ci ne correspond pas, de fait, à un nombre critique d'œuvres possédant des caractéristiques formelles communes (Potts 1994 : 70) : Winckelmann rassemble ces œuvres autour de caractéristiques stylistiques dont l'aspect significatif ne fait sens qu'à la lumière de sa conception plus globale de l'évolution de l'art de l'antiquité, et de sa relation à la culture. En ce sens, sa conception de l'art est encore hautement idéalisée²⁵.

Il faut donc comprendre la taxonomie stylistique winckelmannienne, malgré l'attention portée aux œuvres, comme une découpe historique idéale proche de celle de Vasari, c'est-à-dire une structure de type cyclique héritée de la théorie d'Aristote. Dans ce modèle évolutif à connotation organiciste, la naissance, l'essor, l'épanouissement, le déclin et l'extinction sont autant de stades que traversent de manière synchrone les différentes parties d'une culture (Potts 1994 : 99). Pour Winckelmann, si la sculpture antique représente la quintessence de l'art, c'est parce que les Grecs de l'époque vivent un âge d'or de l'humanité : leurs œuvres fleurissent avec la magnificence de jeunes corps nés dans la douceur d'un climat idéal, évoluant sur le terreau fertile d'une nouvelle liberté politique. Pour la première fois dans l'histoire des écrits sur l'art, on tente ici d'expliquer les œuvres par le contexte qui les voit naître, en établissant une relation de causalité objective qui dépasse le mythe du

²⁴ « *A certain schematic simplicity of outline, which Winckelmann identified as particularly evident in the shaping of the area around the eye and the marking of the eyebrow in Greek statuary, became the closest thing he could find to a visual taxonomic key for distinguishing work in the high style.* » (Potts 1994 : 74)

²⁵ « *He contrasts the high style's strenuous commitment to the "truly beautiful" (wahrhaftig Schöne) with the beautiful style's cultivation of "the charming" (das Liebliche). Expression in the high style, he explains, is "elevated" (erhaben), characterized by a pure harmony and grandeur (Harmonie und ... Grossheit), and is subject to a strict unity and constancy of form appropriate to an immutable elevated ideal of beauty, while the beautiful style shows a greater charm and a greater variety and diversity of expression (das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks). The uniformity of images in the high style makes them like ideas abstracted from nature. Images in the beautiful style, by contrast, exhibit the varied modulations of natural form and dwell on the realm of the plurality of nature. The high style is likened to the abstract purity of an eternally valid system of laws, the beautiful style to the later elaborations of such a system that mediates its strenuous correctness and makes more workable and amenable (brauchbarer und annehmlicher).* » (Potts 1994 : 69)

genius loci. L'influence de ce modèle sera grande. La conception de l'art antique qu'il propose marquera notamment Hegel, ainsi que les mouvements préromantique et romantique (Haskell 1991 : 88), malgré les découvertes de plus en plus nombreuses qui s'accumulent pour en désigner les failles (Potts 1991 : 12-13). La séduisante analyse du style que produit Winckelmann offre pour la première fois une perspective synthétique, apparemment fondée sur les faits, qui donne en spectacle la puissance matricielle de l'Histoire. Il marque indirectement, dans le champ théorique, une liaison entre Aristote et les travaux ultérieurs de Hegel. Les correspondances frappantes que Winckelmann dessine entre l'art, la culture et l'histoire vont influencer la réflexion sur le style jusqu'au 20^e siècle. Son « système de l'art » sera soumis à de nombreuses remises en question, mais celles-ci n'en atténueront pas toujours l'influence :

Il est intéressant d'observer que l'histoire spéculative de la sculpture grecque ancienne, élaborée par Winckelmann sur la base de statues identifiées depuis comme des copies romaines de mauvaise qualité ou des adaptations d'œuvres grecques plus anciennes, a malgré tout conservé une large audience pendant si longtemps. Le modèle sur lequel cet auteur a bâti son histoire de l'art a en effet largement survécu à la découverte d'« originaux » de statues grecques, tels les marbres d'Égine, qui auraient dû attester de son inadéquation. Son paradigme de base s'est lui aussi ancré assez profondément dans les études d'histoire de l'art en général. L'idée de conceptualiser une tradition artistique sur un grand modèle historique de grandeur et de décadence, puis de classer ses productions en archaïques, classiques ou décadentes suivant la place qu'elles occupent dans ce schéma, s'est avérée particulièrement importante pour les écrits d'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles. (Potts 1991 : 12-13)

Ce sont surtout les éléments permettant de distinguer le style noble du beau style qui font la particularité du modèle historique de Winckelmann et qui le distinguent radicalement de celui de ses prédécesseurs. Pour Vasari, comme pour la plus grande partie des auteurs de l'Antiquité, l'évolution de l'art s'effectue sur un axe qui, menant des formes archaïques aux formes classiques plus raffinées, correspond également à un progrès qualitatif. Rompant avec cette tradition, Winckelmann place les styles noble et beau sur un pied d'égalité absolue du point de vue de leur valeur esthétique, malgré certaines « différences structurelles » importantes (Potts 1994 : 67, 75). En outre, le caractère brut du style noble, sorte d'archaïsme qui serait pourtant

dépourvu de la maladresse des époques antérieures, est précisément ce qui fait aux yeux de Winckelmann la grandeur unique de cette période.

Cependant, pour Winckelmann, le beau style apparaît bien au prix de la disparition du style noble. Il lui semble impossible en effet, par définition, que deux styles puissent cohabiter à un même moment historique (Potts 1994 : 101). Ceci est décisif : avec Winckelmann, *l'idée de l'impossibilité d'une cohabitation concurrente de styles historiques* est posée. Les fouilles archéologiques exécutées au cours des siècles suivants, et l'ensemble des travaux scientifiques qui ont enrichi l'histoire de l'art depuis le 18^e siècle ont récusé cette idée ; mais en tant qu'« axiome méthodologique », elle continue d'influencer la réflexion sur l'art — bien que cette influence s'exerce aujourd'hui de manière détournée. Il faut surtout retenir ici ce que la postérité du schéma winckelmannien nous permet de comprendre à propos de l'histoire de la notion de style : le plus souvent, dans la tradition historique, ce n'est pas tant la lecture de l'histoire de l'art qui est dérivée de l'étude du style (le style comme « vecteur herméneutique »), mais bien plutôt la sélection et l'analyse des données stylistiques qui est utilisée pour illustrer une lecture historique préalablement déterminée (le style comme « preuve »). En outre, un double mouvement apparaît ici : d'une part, comme nous venons de le voir, il est possible de sélectionner et d'interpréter les œuvres en fonction d'un type de lecture historique prédéterminé ; de l'autre, l'apparence d'objectivité de l'analyse proposée sert à renforcer la normativité discursive, qui s'exerce dès lors sur un mode prescriptif dans le contexte historico-culturel de sa propre apparition — Winckelmann lançant à ses contemporains sa célèbre, quoique paradoxale, incitation à imiter les anciens. Ce dispositif théorique aura une résonance historique déterminante pour ce qui est des jugements portés ultérieurement sur la question de l'hétérogénéité dans le style. Il pose déjà, essentiellement, l'axiome suivant : « à chaque époque son style » ; et fait correspondre à ce principe une autre proposition, qui prendra valeur de dogme dans la modernité : « à chaque style son quotient de "pertinence" historique ».

2.4 Heinrich Wölfflin. Formalisme et cycles de modes optiques

[...] Benjamin was simultaneously endorsing Wölfflin's shift away from anecdotal, biographical, and largely sentimental art-historical practice toward a close visual study, and yet criticizing the increasingly formalist tendency of Wölfflin's materialism because it failed to think through the epistemological stakes of formal change. (Levin 1988 : 82)

L'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin publie en 1915 ses célèbres *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*. A partir d'une série d'études sur la Renaissance et le Baroque, Wölfflin a construit un système général d'interprétation formelle déterminant les conditions possibles du visuel pour une époque donnée, selon une théorie de l'évolution de la vision et des formes dans laquelle les mêmes étapes s'enchaînent les unes aux autres en obéissant à une dynamique de répétition cyclique. Wölfflin établit donc cinq principes structurels bipolaires. Ces principes, les *Grundbegriffe*, sont autant de couples à l'intérieur desquels on peut observer les formes se modifier, passer alternativement d'un état à un autre : « Il oppose le linéaire au pittoresque [sic], la forme parallèle à la surface à la forme oblique dans la profondeur, le clos (ou tectonique) à l'ouvert (ou atectonique), le composé au continu, le clair au relativement confus » (Schapiro 1982 : 55-56)²⁶.

Malgré les très nombreuses critiques émises à propos de la nature quelque peu artificielle et systémique des travaux de Wölfflin, plusieurs faits témoignent de l'attention soutenue qu'il savait porter aux œuvres — comme par exemple sa propre pratique picturale ainsi que l'amitié et les échanges intellectuels qui le liaient à certains artistes comme Adolf von Hildebrand et Konrad Fiedler. C'est d'ailleurs cette même proximité aux œuvres et à la pratique artistique qui a poussé Wölfflin à s'interroger sur la posture épistémologique de l'historien — « Ce que Dilthey a dit un jour : l'historien de l'art qui voudrait se placer sur le même plan que l'artiste est un

²⁶ Dans l'article de Schapiro, le terme de « *malerisch* » aurait dû être traduit par « pictural » plutôt que « pittoresque ».

homme perdu, il lui faut intervenir en tant qu'historien »²⁷. Cet attachement à la spécificité des œuvres a rendu Wölfflin particulièrement réceptif à l'influence de Giovanni Morelli, dont il emprunta la méthode dans un ouvrage de jeunesse sur Michel-Ange. Reconnu pour son utilisation innovatrice de reproductions photographiques dans le cadre de ses cours magistraux, Wölfflin a également introduit le célèbre système de double projection lumineuse qui prévaut encore aujourd'hui, et permet un examen comparatif des œuvres ainsi qu'une mise en rapport des éléments visuels avec le texte (Recht 1995 : 34-35).

A l'instar de Winckelmann²⁸, Wölfflin s'est livré à une étude attentive du style, mais il a mené plus loin que son prédécesseur l'ambition systémique de son entreprise. Optant pour une approche « scientifique », il a néanmoins fait primer la recherche de lois générales sur l'observation des faits. Si, dans sa pratique d'historien, il se montrait soucieux d'exactitude, fidèle à la méthode philologique, il obéissait également à une volonté — héritée elle aussi de la philologie — d'établir un ensemble de lois qui régiraient les transformations de l'art. Wölfflin voulait atteindre à une analyse objective de l'histoire, mais ce type d'ambition ne pouvait manquer d'entraîner un certain nombre de préjugés :

[...] Wölfflin fait un faux pas qui sera fatal à sa théorie : il nie la position singulière et donc relative à partir de laquelle l'historien des formes prétend à la reconstruction du passé. Après tout, c'est le modèle philologique qui est peut-être la cause de la prétention de Wölfflin à rendre compte de situations formelles particulières à l'aide d'une grammaire universelle. (Recht 1995 : 45)

Pour Wölfflin, qui suit les traces de Winckelmann, rendre compte de manière objective des transformations de l'art, ce n'est pas énumérer une suite discontinue

²⁷ Ces propos, tirés du journal de Wölfflin, sont rapportés par Recht (1995 : 39), qui note également que « le rôle d'historien n'a pas toujours été ressenti par Wölfflin comme un rôle facile. On peut lire dans son *Journal* (8 septembre 1910, *Journal* 47, 98r.) : "Si je savais maintenant peindre les fleurs qui se trouvent devant moi, au lieu de me torturer avec les catégories de l'évolution picturale" » (Recht 1995 : 56).

²⁸ Avec qui il avait en commun l'aversion pour une histoire de l'art « des noms propres » — peut-être en réaction à Hermann Grimm, à qui il succéda à la chaire de Berlin (*Lehrstuhl für Kunstgeschichte*) en 1901.

d'événements isolés²⁹. L'historien peut et doit s'approcher au plus près de la « vérité » de l'œuvre, c'est-à-dire du sens qu'elle avait pour ses contemporains, et donner à voir, « reconstituer » ce sens — « faire renaître l'œuvre » — pour mieux en communiquer la nature à son auditoire (Recht 1995 : 34). Cette vérité des œuvres doit être placée dans le contexte d'un récit du développement des formes qui rendrait intelligibles les dynamiques qui le sous-tendent. Ce récit est précisément celui du passage d'un mode optique à l'autre, selon l'alternance des phases historico-culturelles.

Aux yeux des détracteurs de Wölfflin, cette position impliquait une mesure de présomption herméneutique pour le moins problématique. Panofsky a été l'un des premiers à condamner la rigidité du modèle wölfflinien, dont il a critiqué le travers formaliste dès 1915 (Recht 1994 : 10 ; Panofsky 1975 : 183). On a aussi beaucoup reproché à Wölfflin l'échelle macroscopique de son modèle et son aspect doctrinal (Benjamin 1988). Car si les *Principes fondamentaux* s'ouvrent sur un intérêt apparent pour la diversité des expressions individuelles présentes au sein d'une même culture à une époque donnée, cette diversité va ensuite être relativisée par l'auteur. En effet, elle demeure subsumée, en définitive, dans une « catégorie optique » plus générale. Pour Wölfflin, l'histoire de l'art doit transcender les singularités stylistiques et dégager les grandes lignes qui dictent le fonctionnement de la vision :

Lorsqu'un artiste entreprend son œuvre, certaines conditions optiques s'offrent à lui, par lesquelles il est lié. Tout n'est pas possible en tout temps. La vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art (Wölfflin 1952 :12)

Meyer Schapiro, accordant à l'approche systémique de Wölfflin le mérite de souhaiter dépasser le chaos des singularités stylistiques pour atteindre à une science

²⁹ « Une histoire qui se borne à constater les choses qui se sont passées l'une après l'autre ne peut être défendue ; elle se trompe justement si elle croit par là devenir une science « exacte » ; on ne peut faire un travail scientifique que là où il est possible de saisir le flux des événements dans des modèles solides. La mécanique, par exemple, procure ces modèles à la physique ; les sciences humaines sont encore dépourvues de ce fondement ; on ne peut le chercher que dans la psychologie », Wölfflin, cité par Henri Zerner (1975 : 946).

de l'art, note néanmoins que « [ce] goût d'une vision élargie est, depuis lors, devenu chose rare dans les études artistiques » (Schapiro 1982 : 65). En outre, « Wölfflin n'a jamais entièrement expliqué comment fonctionnait ce système, car il affirmait qu'une recherche plus empirique était nécessaire pour qu'il puisse être perfectionné. Dans sa théorie, le rapport entre les schémas idéaux de style et les œuvres d'art concrètes reste en état de permanente tension » (Hart 1995 : 86). Par ailleurs, on a démontré à maintes reprises le caractère exclusif de la théorie de Wölfflin, incapable de rendre compte de phénomènes stylistiques atypiques, comme le Maniérisme, d'œuvres mineures ou de mouvements se situant à l'extérieur de l'axe Allemagne-Italie. Les œuvres susceptibles d'infirmer le bien-fondé du système d'analyse ont été tout simplement exclues du champ de l'étude. Finalement, comme chez Vasari et Winckelmann, le modèle wölfflinien est habité de valeurs normatives — ce dont témoigne l'éloge du classicisme, qu'il érige en norme idéale (Recht 1994 : 39). Dans la pensée de Wölfflin, cet attachement à des critères d'excellence vit dans un état de tension constante vis-à-vis de l'impulsion objectiviste qui anime d'autre part sa réflexion sur le style.

Wölfflin écrivait en 1908, dans un commentaire critique portant sur le livre de Riegl : « Même si, en histoire de l'art, le regard prime, cela ne veut pas dire qu'il faut éviter d'avoir recours à la pensée » (Wölfflin, cité par Warnke 1995 : 97). Devons-nous comprendre à la lecture de cette remarque que son propre modèle lui semblait suffisamment souple pour rendre compte de l'influence de la culture sur les formes ? Comme par anticipation, il semble avoir devancé les critiques qui lui seraient adressées ultérieurement, posant que l'histoire de l'art est aussi histoire de société, l'évolution de l'art étant somme toute affectée, malgré la force de sa logique interne, par celle de la culture — « Toute nouvelle forme de vision cristallise un nouveau contenu du monde » (Wölfflin, cité par Recht 1995 : 52). On voit ici les traces qu'ont pu laisser chez Wölfflin les enseignements de son professeur Jacob Burckhardt et de Wilhelm Dilthey. Ce dernier en effet cherchait « à harmoniser la construction métaphysique de l'œuvre d'art telle que l'a pratiquée Winckelmann avec la conception panthéiste d'un Schelling et d'un Hegel ainsi qu'avec le positivisme d'un

Semper. "Ce procès n'est possible qu'à l'aide de la réflexion historique, en ramenant l'œuvre d'art à la réalité de la vie, à la psyché individuelle et à la société" » (Recht 1995 : 44). Ainsi, pour plusieurs, la théorisation wölfflinienne du style, influencée par Fiedler et Hildebrand, ne saurait se réduire à un quelconque formalisme au sens strict du terme ; elle supposerait une influence de la culture sur la vision et conséquemment sur les lois qui dictent l'évolution des formes (Recht 1995 : 42-43, 52). C'est la fameuse « double-racine » du style : d'abord expression d'une époque et d'une nation, résultant ensuite d'un processus psychologique de représentation.

Mais lorsque Wölfflin parle de facteurs socio-culturels, il ne s'agit pas tant de variables anthropologiques et épistémologiques, marquant la spécificité d'un moment historique, que de stades dans l'évolution psychologique et physiologique de la « race » (Michaud, 1996, 2005). Ainsi, Wölfflin a consacré l'essentiel de son effort à l'étude d'une période historique très précise, qui s'étend de la Renaissance au Baroque, et à deux cultures tout aussi précisément ciblées : l'Allemagne et l'Italie. Comme Winckelmann, Goethe, Warburg et Nietzsche, Wölfflin appartient à une tradition de penseurs allemands qui ont voué un intérêt marqué à la question des rapports Nord-Sud. Il était particulièrement intéressé par la spécificité des qualités respectives des artistes allemands et italiens, de leur capacité à se comprendre mutuellement et de leur influence les uns sur les autres (Recht 1995 : 39, 41). Vers la fin de sa vie, des questions culturelles relatives aux « facteurs génétiques nationaux » (Hart 1995 : 87) prennent le pas sur les autres champs d'investigation ouverts par son modèle. C'est ce qui transparaît notamment dans *l'Italien und das deutsche Formgefühl*, publié en 1931. Wölfflin a ainsi développé des concepts controversés de style national (Recht 1995 : 36) et de style de race (Hart 1995 : 66) — chaque nation possédant selon lui un « système corporel racialement différent » (Hart 1995 : 87).

Quoi qu'il en soit, ces divers déterminismes culturels demeurent ultimement tributaires de la dynamique optique qui guide l'évolution des formes (ce même formalisme expliquant d'ailleurs la récupération facile du système wölfflinien par la philosophie de l'histoire) ; la description d'un système processuel quasi-autonome, par

lequel les cycles formels se suivent, constitue finalement la nouveauté véritable de ce système. Il y a en effet pour Wölfflin, au-delà des spécificités culturelles ou raciales, une sorte de mouvement de balancier, un cycle des formes, dans lequel l'œil, lassé de l'exubérance baroque, en appellerait à la sobriété classique, puis, ennuyé de l'austérité classique, convoquerait à nouveau la fantaisie baroque ; une « loi » optique donc, qui sans toutefois prétendre à une autonomie parfaite, régirait la transformation des formes artistiques :

Ne disons pas que "l'œil" se transforme en toute liberté ; cette transformation est toujours conditionnée par les autres sphères spirituelles qu'il conditionne à son tour. Il n'y a pas de schéma purement optique [...] sorte de modèle sans vie. S'il reste vrai qu'en tout temps on a regardé le monde comme on a désiré le voir, cela n'exclut pas la possibilité d'une loi qui ferait sentir sa présence à travers toute espèce de changement. La détermination de cette loi serait le problème essentiel, le problème fondamental d'une histoire de l'art scientifique. (Wölfflin 1952 : 19)

Les travaux de Wölfflin semblent ainsi se situer dans la continuité directe de la pensée de Winckelman. Pourtant, comme nous l'avons vu, quelle que soit l'importance de la détermination culturelle — ou « raciale » — de l'art, ce sont les éléments de la « loi » optique des formes qui préoccupaient surtout Wölfflin. Or l'idée d'une telle loi — ou du moins, l'idée que les transformations historiquement significatives du style peuvent être analysées à partir d'une perspective « formaliste » — à continué d'influencer subrepticement l'histoire de l'art jusqu'à aujourd'hui, soumettant les corpus historiques à des découpes et des modes analytiques restrictifs, et imprimant ses effets normatifs dans la sphère même de la production des œuvres. La formule selon laquelle « tout n'est pas possible en tout temps » — si nous la détachons de son ancrage prescriptif et historiciste — ne continue de faire sens que dans la mesure où elle se contente de rappeler cette évidence concernant le style : celui-ci demeure un repère solide de lecture anthropologique et historique, qui situe précisément son objet. Mais curieusement, même une telle évidence pourrait être mise en cause à l'avenir, à mesure que l'habitude du recyclage historique s'implante dans la culture, brouille les pistes d'identification et finalise la destruction des anciennes certitudes identitaires qui marquaient l'usage et la compréhension du style.

2.5 Style et essentialisme : trois moments charnières

Bien sûr, certains historiens de l'art comme Aloïs Riegl ou Aby Warburg, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, vont entraîner l'étude du style du côté d'un terrain d'analyse qui délaisse les jugements de valeur pour s'attacher à l'étude de phénomènes sinon plus atypiques ou excentriques, du moins éloignés des parangons stylistiques classiques : cette veine se détache du versant critique de la réflexion sur l'art encore occupé par les travaux d'un Erwin Panofsky (Recht 1994 : 11-12), par exemple, pour prendre un virage anthropologique qui va modifier non seulement la méthodologie de l'étude du style, mais également et surtout le choix de ses objets. Néanmoins, le champ de la discipline est resté profondément marqué par les contributions de ses fondateurs et de ses premières figures modernes — parmi lesquelles Wölfflin, « sans doute parmi tous les historiens de l'art du XX^e siècle le plus lu » (Recht 1994 : 6)³⁰. On ne s'étonnera donc pas que se soit perpétué jusqu'à aujourd'hui, de manière plus ou moins explicite, un ensemble de conceptions et de pratiques autour de la notion de style qui trouvent leur origine à l'époque de la Renaissance.

On peut notamment déduire de l'enquête sur la généalogie de la notion de style les deux grands principes suivants. D'abord, l'utilisation de la notion de style, à moins d'être soumise à un raffinement ou une critique explicites, est typiquement tributaire d'un paradigme de l'homogénéité stylistique. Ensuite, ce paradigme de l'homogénéité stylistique est de façon caractéristique lié à une interprétation essentialiste du style — qui procède elle-même le plus souvent d'une forme d'instrumentalisation discursive. Ces deux principes déterminent les conditions de possibilité de la critique de l'hétérogénéité stylistique dans sa forme moderne, expliquent le développement tardif de l'hétérogénéité stylistique en tant que méthode

³⁰ Recht précise par ailleurs dans le même article qu'en ce qui concerne la France, « [...] les *Principes fondamentaux* de Wölfflin ont été traduits dès 1952, les livres et les articles de Panofsky n'ont commencé à être traduits qu'en 1967, tandis que le premier livre de Riegl à être publié en français attendra 1978. Quant à Aby Warburg, on ne connaît de lui que quelques articles parus en 1990 », p. 6.

auto-réflexive et l'apparition encore plus tardive d'un discours analytique qui lui réponde.

2.5.1 Paradigme de l'homogénéité stylistique

Des débuts de la discipline jusqu'à la moitié du 20^e siècle, la réflexion sur le style et la création est marquée d'un double effet, si cohérent qu'il nous permet de lier l'histoire de l'art dans son ensemble à un paradigme de l'homogénéité stylistique. D'un côté, pour être conséquente du point de vue scientifique, la réflexion sur l'art — et donc le style — doit se fonder sur un nombre critique d'occurrences stylistiques du même type, ce qui rend la réflexion sur le style peu sensible aux phénomènes minoritaires ou atypiques. Les phénomènes stylistiques marqués d'hétérogénéité — s'ils ne sont pas déjà jugés à l'aune de leur faiblesse d'expression ou de leur mauvaise représentativité idéologique — sont typiquement écartés de l'analyse sur la base d'un taux d'occurrence trop faible, qui fait douter de leur pertinence artistique³¹. Inversement, les textes canoniques qui édifient l'histoire de l'art sur cette base se parent d'une valeur de transivité prescriptive et véhiculent un ensemble de normes esthétiques qui seront ensuite mises en œuvre par les artistes. De cette manière, les analyses subséquentes ont toutes les chances de voir effectivement s'offrir à elles des entités stylistiques homogènes, ce qui consolide la logique décrite dans son ensemble.

2.5.2 Style et essentialisme

2.5.2.1 Style collectif et essentialisme

Aujourd'hui encore l'histoire de l'art continue d'utiliser la notion de style, plus ou moins directement (et dans une relation de continuité plus ou moins grande

³¹ « La méthode comparatiste ne s'empare que de ce qui peut entrer dans la partition et, par conséquent, justifier l'usage de la méthode elle-même. L'ensemble des événements artistiques d'une époque ou même sur une longue durée est réduit à ce qui les unit ou les oppose, le reste ne présentant aucun intérêt aux yeux de l'auteur et échappant par conséquent à l'intrigue. N'est retenue que la forme qui agit sur une autre ou qui est analogue à une autre. C'est par la récurrence que les formes se mettent à exister. Isolées, elles sont vouées à l'inexistence définitive. » (Recht 1995 : 52)

avec ses formulations théoriques passées, selon le champ de spécialisation et l'école de pensée). C'est grâce aux récurrences stylistiques que continuent de se fonder plusieurs catégories d'analyse ; ce sont encore elles qui permettent de lier les œuvres entre elles ou de les différencier, et d'interpréter le rapport qu'elles entretiennent avec les cultures dans le temps. L'analyse de l'art, par définition, s'appuie sur le style, même dans les cas où elle ne s'applique pas à une étude stylistique à proprement parler. Quel que soit le degré d'explicitation de ces mécanismes, tout travail effectué à partir d'une appréhension stylistique implique une description, qui fasse ressortir certains traits spécifiques, et surtout des modes de *comparaisons*, qui tirent un sens de ces traits par des mises en relation et une interprétation.

Une énumération arbitraire de divers traits stylistiques ou de divers « types » de styles serait l'équivalent, en histoire, d'une simple « chronique de faits » et n'aurait qu'un sens très restreint. Un survol de l'historiographie montre que les descriptions et les catégories stylistiques n'existent jamais pour elles-mêmes. Elles servent en général une représentation plus large de l'art et de ses liens avec la culture. Le style, surtout dans la tradition iconologique, est travaillé de manière à faire ressortir les aspects déterminants de la culture ou d'une partie de la culture dans une période historique donnée. Dans l'histoire de l'art traditionnelle, l'étude du style vise à éclairer les aspects fondamentaux d'une culture, ou d'une époque, l'« esprit du temps ». Bien entendu, il arrive très rarement que cet essentialisme serve la description aléatoire ou même simplement désintéressée d'une culture ou d'une période historique. Le plus souvent, il est tributaire des dynamiques de pouvoir qui sont celles des conflits socio-culturels propres à l'époque — d'où un ensemble assez caractéristique de liens problématiques entre des questions de *méthode* historique et des *motivations* sous-jacentes, d'ordre politique — deux champs qui, devraient théoriquement demeurer sans aucun rapport l'un avec l'autre, bien qu'une étanchéité discursive totale demeure probablement impossible.

Ainsi, en histoire de l'art, jusqu'à la moitié du 20^e siècle et parfois même au-delà, les récits qui décrivent les transformations de l'art sont typiquement habités de

concepts qualitatifs, et de notions d'évolution et de régression qui traduisent fidèlement ces dynamiques idéologiques. Éric Michaud a démontré comment, de Vasari à Chastel en passant par Winckelmann, Schlegel, Wölfflin, Riegl, Viollet-le-Duc, Taine et Courajod, ce sont les fondations mêmes de l'histoire de l'art qui sont veinées de théorie nationale ou raciale (Michaud 2005)³². Dans un tel contexte, le style décrit ne peut varier que dans l'exacte mesure où l'essence qu'il est censé traduire le peut elle-même, c'est-à-dire de manière extrêmement restreinte et toujours propre à se voir expliqué dans les termes de l'idéologie dominante.

Ces constatations ne sauraient pourtant justifier le rejet de la notion même de style — comme si le style en tant qu'outil méthodologique pouvait à son tour, être « essentialisé ». Schapiro, qui avait lui-même très tôt montré le caractère raciste ou nationaliste de certains systèmes d'interprétation du style, a pris soin de distinguer les différentes modalités d'utilisation de cette notion. Il reconnaissait l'impossibilité de mener une analyse approfondie de l'art sans elle, préservant même à travers le 20^e siècle, contre toute attente, l'intérêt caractéristique de l'ancienne histoire de l'art pour l'étude des grands ensembles historiques — intérêt aujourd'hui relégué à l'oubli.

2.5.2.2 Style individuel et essentialisme

"Style", neurologically, is the deepest part of one's being, and may be preserved, almost to the last, in a dementia (Oliver Sacks, cité par Peter Schjeldahl 1997 : 56)

Ce qui vient d'être dit concernait essentiellement l'étude du style collectif. L'étude du style individuel a connu une forme de calibrage encore plus rigide, sous la forme d'une tradition historique de l'anecdote ou de la biographie héroïque, représentée par des auteurs tels que Plinie, Giorgio Vasari, Hermann Grimm et Carl Justi. Bien que l'ancienne forme héroïque survive encore de nos jours, le genre de la

³² Voir aussi Francastel (1940). On notera au passage que les critiques de l'hétérogénéité stylistique chez Picasso ont pu prendre la forme d'accusations antisémites. COWLING, Elizabeth, *Picasso : Style and Meaning*, p. 18.

biographie s'est scindé en une diversité d'écoles à travers le temps. Au 20^e siècle, à partir de Wölfflin, et suivant une tradition typologique inaugurée par Winckelmann, on a pu reprendre l'analyse de corpus individuels dans un esprit qui ne soit pas celui d'une histoire de l'art des noms propres³³. Ces nouvelles approches ne visent donc plus à glorifier les artistes, mais plutôt à mieux comprendre leur œuvre et le contexte dans lequel elles s'inscrivent, parfois au prix d'une démystification — comme dans le cas particulièrement ciblé de l'approche psychanalytique.

Quoi qu'il en soit il est certain que, dans l'ensemble des analyses historiques, des processus tenaces de translation structurelle aient caractérisé les relations entre la conceptualisation du style collectif et celle du style individuel. Le sens exact de cette translation est incertain : le style collectif a-t-il surtout été compris en fonction du style individuel ou vice-versa ? L'histoire (de l'art) toute entière, de ses débuts « institutionnels » — et même bien avant, si l'on remonte à Pline — jusqu'à la moitié du 20^e siècle, a eu tendance à considérer les cultures comme des entités organiques, marquées par des périodes d'essor, de maturité et de déclin. Le style individuel a connu une interprétation semblable. Ce qu'il faut noter ici, c'est la manière dont cette conception organique et cyclique du développement du style s'articule au paradigme de l'homogénéité stylistique. Le paradigme de l'homogénéité ne concerne pas uniquement le style à un moment donné du développement ; il stipule encore de façon caractéristique que *c'est au moment de la plus grande homogénéité — typiquement la période de maturité — que se révèle le plus clairement le style qui révèle l'essence intime, l'ipséité de l'artiste*. C'est un point de vue qui, pour prendre un exemple sur lequel nous reviendrons, se trouve très clairement formulé par Tietze dans son étude sur le Tintoret.

Les manières d'entendre cette ipséité sont nombreuses et varient de manière extrême à travers l'histoire. L'artiste peut incarner ou représenter un essentialisme collectif — l'esprit d'une culture, le génie d'une nation, l'esprit du temps, une

³³ Voir, comme exemple de travaux caractéristiques de cette conception d'une « histoire de l'art sans nom » Gideion (1948) et Hauser (1999).

position philosophique particulière — ou, inversement, se tenir en porte-à-faux vis-à-vis de la collectivité — soit qu'il lui « ouvre la voie » sur le mode de la révélation iconoclaste, soit qu'il lui oppose son irréductible singularité (avec une mesure d'hermétisme variable). Dans tous les cas, il sera au moins tenu d'être fidèle à sa propre « nature », car comme le dit la célèbre formule de Buffon, « le style est l'homme même » : à l'époque moderne, on fera typiquement appel à des formulations romantiques relativement larges et inclusives pour désigner la cohérence d'une telle identité — « vision intérieure », *Weltanschauung*, etc. Dans le cas extrême où le style de l'artiste exprimerait une singularité difficile à déchiffrer pour la collectivité, il pourra être perçu, précisément, comme l'incarnation martyrologique de la difficulté de mettre en œuvre un langage personnel, paraissant incompréhensible — là encore, l'artiste sera tenu à cet hermétisme, le succès historiographique ne dépendant que de son aptitude à y persister ou à s'y résigner.

Quelle que soit la perspective adoptée, il y a donc toujours consolidation de la prescription d'homogénéité dans le style. Celle-ci est évidemment indissociable de l'exigence plus large d'unité discursive de la « fonction auteur », telle que décrite par Foucault :

[...] l'auteur, c'est ce qui permet d'expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses (et cela par la biographie de l'auteur, le repérage de sa perspective individuelle, l'analyse de son appartenance sociale ou de sa position de classe, la mise au jour de son projet fondamental). L'auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l'évolution, de la maturation ou de l'influence. L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire. Enfin, l'auteur, c'est un certain foyer d'expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. (Foucault 1994 : 802)

La notion de fidélité à soi-même, quand l'ipséité est perçue comme définissant « la nature propre » de l'artiste — quelle que soit cette nature —, est incompatible avec tout ce qui pourrait prendre l'apparence d'un relativisme esthétique ou, de manière générale, avec toute juxtaposition de styles trop différenciés dans le corpus — à moins que le relativisme lui-même, érigé en principe, ne devienne la nouvelle « essence » du corpus (comme dans certaines écoles (néo)dadaïstes).

L'importance de ce dernier point tient au fait que, dans le cas précis qui nous occupe ici — le dispositif de l'hétérogénéité stylistique —, *même* une telle « essence relativiste » tomberait encore beaucoup trop court comme explication du phénomène ; car ce qui caractérise le dispositif de l'hétérogénéité stylistique est précisément qu'elle est susceptible *d'inclure* un tel relativisme *au sein d'un perspectivisme plus large, qui n'exclut pas son propre contraire*. On le voit, c'est donc tout simplement l'idée d'une continuité prévisible et assurée/assurable qui est mise en cause par l'hétérogénéité stylistique.

Par ailleurs, la disposition psycho-épistémologique précédemment décrite, qui consiste à tenir l'artiste individuel à une identité faisant consensus, est si tenace dans son effectivité vis-à-vis du lien social, et tellement ancrée dans les habitudes herméneutiques et les pratiques artistiques, qu'il ne serait à vrai dire pas étonnant, dans l'éventualité d'une diffusion plus importante de l'hétérogénéité stylistique dans la culture, *de voir un jour certains artistes être tenus à l'hétérogénéité stylistique — renversement éminemment ironique —, comme d'autres le furent par le passé à l'homogénéité stylistique*.

Une fois qu'il est entendu que, du point de vue de la genèse des œuvres comme de leur réception, le style est fondamentalement attaché, *a priori*, à un essentialisme anthropologique, philosophique, ou même à un essentialisme psychobiographique des valeurs individuelles, on comprend mieux la résistance rencontrée par l'hétérogénéité stylistique dans l'histoire. Utiliser plusieurs styles, c'est déjà

attirer sur soi le soupçon d'une dissolution. Utiliser plusieurs styles hétérogènes, c'est-à-dire qui apparaissent, selon les codes de lecture en valeur, comme signifiant ou faisant « passer » des « essences » *incompatibles*, voire antinomiques, c'est bien entendu faire germer la peur d'une dissolution ou d'une facticité.

Et avançons pour finir l'hypothèse suivante — pour anticiper momentanément — qui touche précisément le dernier point évoqué : l'hétérogénéité stylistique pourrait même dans certains cas être comprise comme le vecteur par lequel la spécificité irréductible d'un corps individuel tente de s'auto-préserver face à des systèmes essentialistes, métaphysiques et le plus souvent collectivistes, qui canalisent le ressentiment collectif vis-à-vis de leur accès à la jouissance par le langage (Henry 1987) : « Le style et l'érotique du corps, écrit justement Sollers, sont une seule et même chose » (Sollers 2003 : 1041). L'hétérogénéité stylistique en tant que multiplication comprise et diffractée de cette jouissance (Picasso, Picabia), c'est-à-dire en tant que retour conscient à la scène primitive et encore multiforme de la jouissance infantile — l'enfant, selon Freud, étant prédisposé à la « perversion polymorphe » (Freud 1987 : 118-119, 184)³⁴ — pose évidemment aux processus de socialisation une difficulté encore plus grande. Même si cette jouissance s'exprime de manière sublimée et, somme toute, relativement propre à la « gestion » des objets qu'elle génère, la perturbation qu'elle introduit dans le système symbolique demeure importante. Il faut d'ailleurs probablement voir dans la dispersion des objets esthétiques que provoque

³⁴ On remarquera que Freud lie explicitement cette propension à la « perversion polymorphe » et la prostitution ; le surprenant passage qui suit, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est fort daté, mérite néanmoins d'être cité, puisque les notions de régression infantile, de perversion et de prostitution sont implicitement convoquées dans les critiques de l'hétérogénéité stylistique (qui lient ainsi cette dernière au processus de régression socio-politique) : « À cet égard, l'enfant ne se comporte pas autrement que la femme moyenne inculte, chez qui subsiste la même prédisposition perverse polymorphe. Dans les conditions habituelles, celle-ci peut rester à peu près normale sexuellement, mais, sous la conduite d'un habile séducteur, elle prendra goût à toutes les perversions et en maintiendra l'usage dans son activité sexuelle. Dans son activité professionnelle, la prostituée met à profit la même prédisposition polymorphe et, par conséquent, infantile ; et, si l'on considère le nombre immense de femmes prostituées et de celles à qui il faut accorder des aptitudes à la prostitution bien qu'elles aient échappé au métier, il devient en fin de compte impossible de ne pas reconnaître dans l'égale prédisposition à toutes les perversions un trait universellement humain et originel. » (Freud 1987 : 118-119)

l'hétérogénéité stylistique une cause directe (et, dans certains cas, stratégiquement induite) de cette difficulté.

2.6 Transformations de la notion de style

Wölfflin avait, dans une large mesure, arrimé la notion de style à la seule étude de la forme et des « modes optiques ». Après la génération de Wölfflin, l'approche formaliste de l'art perd progressivement ses ambitions totalisantes — bien qu'elle soit vouée à connaître certains regains de popularité par la suite, et sous une forme bien différente, dans les travaux de Clement Greenberg et de ses épigones. Entre temps, l'ancienne conception synthétique du style retrouve sa discrète fonction de balise méthodologique au sein d'approches variées. Certaines de ces approches avaient déjà été échafaudées avant Wölfflin — la *Kulturwissenschaft* de son professeur Jacob Burckhardt, par exemple — et se développent parallèlement à ses recherches formalistes — l'École de Vienne, les iconologies warburgienne, puis panofskienne, l'histoire sociale de l'art en Angleterre, etc. Comme nous allons le voir, par l'effet conjoint du développement des techniques de reproduction photomécanique et médiatiques et de ces orientations alternatives dans la réflexion sur l'art, la notion de style est alors soumise à certaines réévaluations décisives. Ces réévaluations s'effectuent non pas à partir d'un changement de point de vue théorique établi *a priori*, mais plutôt à partir de l'utilisation effective de la notion dans l'appréhension de nouvelles (ou de différents types de) formes d'art — situation où le travail des artistes intervient dès lors de manière inattendue, avec des effets analytiques importants. Ce faisant, le contexte dans lequel l'hétérogénéité stylistique serait ultérieurement appréhendée se modifie de manière à admettre de nouvelles modalités d'utilisation de la notion de style.

2.6.1 Techniques de reproduction photomécaniques et médias ; artistes et historiens de l'art dans la modernité

Le style et son interprétation connaissent vers la fin du 19^e siècle et dans les premières décennies du 20^e siècle un ensemble de transformations décisives, attribuables à des effets économiques, institutionnels et surtout techniques. Ces transformations ont pour conséquence la multiplication effective des formes du style et un plus grand nombre de modes d'accessibilité à ces formes. Ceci, on doit le noter au passage, est vrai du monde artistique, mais aussi des formes du style dans la société en général. En particulier, c'est le développement des techniques de reproduction photomécanique et des moyens de communication, avec la deuxième vague de la révolution industrielle dans la seconde moitié du 19^e siècle, qui a accéléré cette transformation. L'explosion actuelle des réseaux de communication médiatiques et ses effets sur les industries contemporaines du style doivent être replacés dans la continuité de cette évolution technique et du tournant imprimé il y a plus d'un siècle par son effet. À cette époque, le développement de l'industrie et des techniques de représentation commence déjà à rendre disponible au regard un ensemble d'images et d'objets de plus en plus important, dans des styles variés³⁵. Le « Musée imaginaire » d'André Malraux se constitue rapidement, sur une base de plus en plus large. Ce terme même d'« imaginaire », à le lire aujourd'hui, semble préfigurer la constitution des réseaux contemporains de correspondances sémantiques « virtuelles » qui se sont multipliées au cours des vingt dernières années, indépendamment de l'ancrage physique des objets mêmes, dans la sphère médiatique.

L'exposition à un nombre de plus en plus élevé de types de représentations et d'œuvres d'art a eu, entre autres effets, un impact direct sur la relation que pouvaient entretenir les artistes et les historiens de l'art. Douglas Crimp fait même explicitement coïncider le développement de l'histoire de l'art moderne avec

³⁵ Rappelons ici les dates de parution d'un des premiers périodiques ayant publié des reproductions photographiques d'œuvres d'art : *Über Künstler und Kunstwerke*, fut dirigé par Hermann Grimm de 1864 à 1867.

l'invention de la photographie et l'avènement du Musée imaginaire (Crimp 1981). Dans le même esprit, William Rubin avance le commentaire suivant :

Ce qui est intéressant à considérer, c'est que l'histoire de l'art a à peu près le même âge que l'art moderne [...] Il y a un rapport entre les débuts de l'histoire de l'art et les débuts de l'art moderne, même si ces historiens d'art, à quelques exceptions près, n'aimaient pas l'art de leur temps. L'art moderne et l'histoire de l'art sont liés en ce sens qu'ils partagent la même dimension réflexive. (Rubin 1990 : 35)

Que signifient ces propositions ? Le plein accès à l'art, ou disons du moins la possibilité d'une navigation systématique et étendue de ses champs, demeure jusqu'à la moitié du 19^e siècle l'apanage des historiens de l'art, des conservateurs de musées, ou encore, dans une moindre mesure, des amateurs collectionneurs et des marchands. Avec les nouvelles techniques de diffusion et de reproduction, et avec la mise en disponibilité du Musée imaginaire, les artistes peuvent à leur tour se confronter à un nombre beaucoup plus élevé de sources visuelles, transformer ces sources au bénéfice de leur production, et surtout effectuer des mises en relation stylistiques qui, jusque là, ne s'effectuaient que dans un contexte analytique et méthodologiques spécialisé, et relativement distinct du champ de la production de l'art. De nouvelles formes d'expérimentation *pragmatiques* sur le style se développent donc au début du siècle, qui n'ont plus rien à voir avec l'« histoire du style » telle qu'on pouvait l'enseigner dans les universités ou même dans les musées. Ces expérimentations artistiques engagent un répertoire de formes et d'idées beaucoup plus vaste et varié que tout ce que l'on avait pu mesurer auparavant, et font naturellement fi des structures de classification qui caractérisaient la gestion institutionnelle du savoir théorique sur les objets. On sait à quelles controverses cet art moderne était voué ; l'histoire, d'ailleurs, a le plus souvent fait ressortir l'antagonisme qu'il était amené à devoir surmonter, sa valeur de scandale et sa fonction « progressiste », jouée de chaude lutte dans la mouvance des grandes idéologies du siècle. Nous connaissons également la richesse de ses contributions, dont nous continuons encore aujourd'hui à profiter. Assurément, une telle historiographie pourrait sembler relever d'une simplification quelque peu romantique, si elle opposait de façon forte, par exemple, la figure de l'artiste visionnaire à celle de l'historien de l'art réactionnaire. Sans aller

si loin, Schapiro reconnaissait pourtant que les historiens de l'art devaient à certains artistes modernes d'importants recalibrages théoriques — il pensait plus particulièrement à la manière dont le recours de l'art moderne aux arts dits « primitifs » avait forcé les historiens de l'art à réévaluer ces mêmes formes d'art (Schapiro 1982 : 42)³⁶.

Il est également possible de décrire les choses en les nuancant de la façon suivante : plutôt que de dire uniquement qu'un plus grand accès aux œuvres et à une multiplicité de styles a permis aux artistes d'effectuer une manière de « réforme » pragmatique des anciens travers métaphysiques de l'histoire de l'art, par un ensemble d'expérimentations plus osées, nous pourrions tout aussi bien dire, inversement : pour ces artistes, un plus grand accès aux œuvres et à une multiplicité de styles s'est accompagnée d'un plus grand accès aux informations qui permettent d'interpréter les styles, c'est-à-dire au discours et à la réflexion sur l'art. Ainsi, si l'on entend parfois que l'historien de l'art « moderne » est celui qui, sous l'égide de la modernité, a développé une méfiance toute artistique vis-à-vis de la rigidité des structures méthodologiques qui étaient les siennes, il faudrait s'assurer de faire valoir, inversement, que l'artiste « moderne » est celui qui, sous l'égide de cette même modernité, a à son tour intégré, ne serait-ce que de façon synthétique et intuitive, des

³⁶ Les registres artistiques sur lesquels va porter la réflexion moderne sur le style vont s'élargir jusqu'à comprendre non seulement les artefacts ou les arts mineurs, ce qui était déjà le cas à l'époque de Riegl, mais cette fois « tous les arts du monde, même les dessins d'enfants ou de malades mentaux [...] Ce changement radical d'attitude dépend en partie de l'évolution des styles modernes [...] » (Schapiro 1982 : 43). Sur l'importance du processus de comparaison entre les œuvres, voir Schapiro 1982 : 40-41. En ce qui concerne la modification de la *méthode historique* — et plus particulièrement l'assouplissement de ses inflexions positivistes — en tant qu'elle résulte de l'influence d'artistes modernes, Didi-Huberman rappelle en outre que, par exemple, « les genres de *montages anachroniques* introduits par Marcel Proust ou James Joyce auront peut-être — à son insu — enrichi l'histoire de cet « élément d'omnitemporalité » dont a bien parlé Éric Auerbach, et que suppose une phénoménologie non-triviale du temps humain, une phénoménologie d'abord attentive aux processus, individuels et collectifs, de la mémoire » (Didi-Huberman 2000 : 39) ; voir aussi ses commentaires sur la lecture de Fra Angelico à la lumière des œuvres de Jackson Pollock, dans le même chapitre, qui soulève la question d'une « heuristique de l'anachronisme » (Didi-Huberman 2000 : 21). Plus loin, à nouveau : « Impossible de comprendre l'histoire de la culture telle que Benjamin la pratiquait sans y impliquer — d'une façon qu'il faudra interroger sur ses effets *anachroniques* de connaissance — l'actualité de Proust, de Kafka, de Brecht ; mais aussi du surréalisme et du cinéma. Impossible de comprendre les combats critiques de Carl Einstein sur le terrain même de l'histoire sans l'actualité de Joyce et du cubisme, de Musil, de Karl Kraus ou du cinéma de Jean Renoir. » (Didi-Huberman 2000 : 51)

processus de gestion de l'information et de recherche, et un patrimoine d'interrogations conceptuelles propres à l'histoire de l'art. Ce mouvement est devenu très visible dans le champ de l'art contemporain, où la recherche et l'archive jouent désormais un rôle central dans bon nombre de propositions.

Ainsi, la conséquence inévitable de la multiplication exponentielle et encore actuelle des sources visuelles, celle qui doit du moins retenir ici notre attention, a-t-elle été la multiplication proportionnelle des *modalités de comparaison* entre ces sources : tous pouvaient voir davantage d'œuvres, la qualité des reproductions et de l'analyse progressait de manière constante et un nouveau champ d'expérimentation se rendait disponible pour les artistes et les historiens (Kroeber 1970)³⁷. Cette dynamique joue un rôle important dans le développement de l'hétérogénéité stylistique, qui est *précisément fondée sur une mise en comparaison de styles différents et une stimulation des effets que font naître ces différences*. Et de fait, l'hétérogénéité stylistique dans sa forme moderne a fait naître au sein de corpus individuels le même type d'oppositions dialectiques qui se sont dessinées entre les écoles artistiques qui s'opposaient au début du 20^e siècle.

Pourtant, comme nous l'avons évoqué, au début de la modernité, plusieurs historiens de l'art ne s'intéressaient pas à l'art de leur temps (Gaetghens 1990 ; Recht 1994). Gaetghens et Recht se sont tous deux penchés sur les positions esthétiques d'une série de figures marquantes de l'histoire de l'art aux 19^e et 20^e siècles (Riegl, Wölfflin, Meier-Graefe, Warburg, Panofsky) vis-à-vis de l'art qui leur était contemporain. Ils ont ainsi fait ressortir une attitude répandue chez les historiens de l'art universitaires de l'époque, qui consistait — de manière peu surprenante — à déprécier l'art du présent pour ériger celui du passé en norme. Gaetghens et Recht montrent comment les préférences esthétiques dans une série de cas particuliers (éloge du classicisme chez Wölfflin et Panofsky, ouverture à l'art contemporain chez

³⁷ Alfred L. Kroeber met ces transformations en relation directe avec l'œuvre de Picasso : « *All this means that there is genuine prospect of the visual arts of the human race henceforth entering into a condition of unresolved coexistence, of eddies and currents within one larger stream, of an uneasy schizoidness foreshadowed by Picasso's multiple stylistic personality.* » (Kroeber 1970 : 133).

Meier-Graefe, Riegl et Warburg) correspondent à un refus pour les premiers — qui trouve le plus souvent son origine dans un sentiment nationaliste — de prendre en compte l'art du présent, et donc la continuité de l'art contemporain avec l'art du passé. Ce faisant, un divorce artificiel est créé entre les périodes historiques, et une inflexion nettement partielle se révèle chez ces auteurs, qui accuse la fermeture du système d'analyse et discrédite sa prétention à l'objectivité. Ainsi, les études de Recht et de Gaetghens confirment le profond arrimage de l'esthétique au politique, et montrent les liens qui peuvent se tisser entre politique et méthode. De fait, il a fallu attendre la seconde moitié du 20^e siècle pour que l'histoire de l'art universitaire et l'art contemporain développent un dialogue plus systématique et plus harmonieux — du moins en Amérique du Nord.

On ne sera donc pas surpris de constater que c'est au moment où les artistes et l'histoire de l'art s'ouvrent à des périodes ou à des sujets jusque là exclus de l'ordre de référence canonique — l'art contemporain, les périodes « décadentes » de l'art occidental, l'art des cultures premières et éloignées, l'art « brut », l'artisanat, etc. —, que les conditions de possibilité d'une analyse de l'hétérogénéité stylistique peuvent enfin voir le jour. Cependant, qu'une véritable analyse de l'hétérogénéité stylistique n'ait pas vu le jour au cours du 20^e siècle montre bien que, certaines habitudes méthodologiques continuent d'informer la relation qu'entretiennent l'histoire de l'art et l'art contemporain. L'art contemporain, bien entendu, a trouvé sa place dans l'histoire de l'art universitaire, mais cette discipline continue généralement de présenter l'art moderne et contemporain, sauf exception, sous l'angle d'une rupture avec l'art du passé (comme il est supposé, souvent par automatisme, que l'histoire contemporaine de l'art se distingue radicalement de l'histoire de l'art traditionnelle). Cette séparation historique représente peut-être un des derniers écueils menaçant la libre circulation des méthodes qui président respectivement à la production de l'art et à son analyse.

2.6.2 Refonte de la notion de style : conséquences de l'inflexion anthropologique

2.6.2.1 Précurseurs : Aloïs Riegl et l'École de Vienne

Il faut sans aucun doute accorder à l'École de Vienne le mérite d'avoir ouvert l'histoire de l'art, dans la deuxième moitié du 19^e siècle, à un ensemble plus varié de formes artistiques. Déjà, dans son *Tombeau de Winckelmann* (écrit en 1778, publié en 1832), Herder en avait appelé à une diminution des visées « critiques » du discours sur l'art et proposé un élargissement de son étude, insistant moins sur une mythologie des origines et une hiérarchisation critique des œuvres, ou sur la prévalence d'un système philosophique clos, que sur une analyse scientifique des objets historiques — un « catalogue » systématique de ces objets et d'effets d'influence transculturels³⁸. Au siècle suivant, sous l'influence conjointe de Moritz Thausing et de Giovanni Morelli, deux élèves distingués de Thausing, Franz Wickhoff et Aloïs Riegl, marqués par le pragmatisme empirique de leurs maîtres, délaissent le canon classique et abordent une variété de champs artistiques jusque là négligés³⁹. Wickhoff s'est penché sur l'art romain tardif — *Die Wiener Genesis* (1895) —, une période jusque là considérée comme décadente, mais il s'intéressait également à l'art moderne (à l'impressionnisme en particulier). Sa défense de Klimt, — dans un discours intitulé *Was ist häßlich ?* (1901), présenté à l'occasion de la réception de *La Philosophie* à l'Université de Vienne —, est restée dans les annales comme un des rares moments où l'histoire de l'art « traditionnelle » s'est portée à la défense de l'art qui lui était contemporain. De fait, Wickhoff a été l'un des premiers historiens de l'art à

³⁸ « Je pourrais de même évoquer la représentation des animaux chez les Égyptiens et montrer pourquoi leur art est parvenu à un tel sommet. Mais je me contenterai de montrer qu'à l'instar de l'art grec, l'art égyptien et l'art étrusque doivent être traités comme des formes d'art spécifiques, qu'on ne doit pas les aborder d'une manière négative ou privative mais en usant d'une méthode comparative. Pour tout ce qui relève de ce domaine, une couronne reviendra à qui considérera l'histoire de l'art non comme un système théorique mais comme histoire et expliquera partout avec précision d'où il tire ses renseignements et de quels monuments propres à chaque peuple il parle. C'est là chose que nous pouvons constater chez Winckelmann. Son histoire de l'art a peu d'assises, ce qui lui vaut, en tant que système théorique, de rester quelque peu en suspens. Son système devint plus dangereux encore quand un jugement sur ou à partir d'un style va à l'encontre de l'histoire ou prend le pas sur elle, comme dans le cas de l'*Antinoïs* [...] Il en va de même dans plusieurs autres cas, pour la raison que Winckelmann aimait trop Homère et les temps héroïques. » (Herder 1993 : 59-60) Voir aussi sur cette question p. 33-34.

³⁹ Ceci bien entendu est également vrai de Julius Von Schlosser et de Max Dvorák.

encourager systématiquement l'étude d'une variété d'objets et de cultures. Riegl quant à lui, s'est comme Wickhoff intéressé à l'art romain tardif, plus particulièrement à l'artisanat — *Die spätrömische Kunstindustrie* (1901)⁴⁰ —, et entre autres sujets inhabituels pour l'époque, à l'ornementation — *Stilfragen* (1893), le résultat de onze ans passés comme Conservateur du Département des tissus au Musée des Arts Décoratifs de Vienne. On doit aussi nommer, entre autres contributions importantes, ses travaux portant sur le portrait de groupe hollandais — *Das holländische Gruppenporträt* (1902) —, qui lui donne l'occasion de s'intéresser à une autre période « décadente », le Baroque. Bien que son approche du style soit essentiellement formaliste et organiciste⁴¹ — précisément le type d'approche auquel Warburg s'opposera par la suite —, il demeure en contact avec les objets eux-mêmes et développe ses théories à l'aune de cette expérience⁴². À partir de son hypothèse d'un flux autonome du développement stylistique — les styles se succédant, selon lui, par impulsion interne, sur un modèle quasi vitaliste —, Riegl propose que « les expériences visuelles de l'artiste ne [puissent] devenir fructueuses et utiles que si elles correspondent aux nécessités de la situation stylistique à un moment donné de l'histoire » (Pächt 2003 : xiii).

Cette proposition pourrait rappeler les idées d'un Winckelmann ou le « tout n'est pas possible en tout temps » wölfflinien, à l'importante et décisive différence près — il s'agit ici d'une rupture fondamentale vis-à-vis des auteurs étudiés en

⁴⁰ Otto Pächt qualifie cet ouvrage d'« édit de tolérance de notre discipline scientifique en général » (Pächt 1994 : 150).

⁴¹ « Pour prouver son propos, Riegl commençait par ruiner la théorie matérialiste alors à la mode, selon laquelle toute forme décorative est le produit de la technique et du matériau, et toute création artistique suscitée par ce que l'on a appelé l'instinct d'imitation. L'objectif de Riegl consistait à réfuter ou du moins minimiser l'influence de tous les facteurs extérieurs de manière à expliquer les changements de style en termes d'évolution interne ou organique, comme un développement relativement autonome. » (Pächt 2003 : xii-xiii)

⁴² « Il faut souligner qu'il aborda ses propres questionnements, ses problèmes, à partir de son travail quotidien sur les originaux ; en d'autres termes, contrairement à tant d'historiens d'art qui font de la philosophie, Riegl était tout sauf un critique « en chambre ». Lorsqu'il quitta le Musée pour poursuivre sa carrière universitaire, il regretta profondément le contact étroit avec les œuvres originales, allant même jusqu'à affirmer qu'il avait raté sa vocation. » (Pächt 2003 : x-xi) Plus loin : « Riegl n'exclut même pas le plus petit objet, le plus modeste *artefact* d'un complexe esthétique [...] », (Pächt 2003 : xxiv). Zerner précise que Riegl pratiquait un « empirisme positiviste » qui consistait à « esquiver toute question métaphysique », bien que sa pensée, « fondamentalement hégélienne », soit en définitive demeurée tributaire de « l'idéalisme allemand » (Zerner 1975 : 949, 946-947).

première partie — que Riegl n'arrimait pas « les nécessités de la situation stylistique à un moment donné de l'histoire » à une découpe artificielle de cette histoire exécutée à partir de jugements critiques partiels *déterminés a priori* :

[...] si l'on regarde l'histoire de l'art de cette manière, les normes esthétiques deviennent désuètes et doivent être abandonnées. [...] chaque œuvre d'art dont le style ne correspond pas à notre goût possède pour nous une qualité troublante d'étrangeté ; pour écarter cet obstacle, nous devons faire abstraction de nos préjugés esthétiques et tenter de déceler la *raison d'être* [en français dans le texte] historique de chaque œuvre du passé, c'est-à-dire de la comprendre à partir des conditions historiques dans lesquelles elle s'est développée, dans l'espoir de découvrir le véritable facteur déterminant qui l'a façonnée telle exactement qu'elle nous apparaît. Si nous y parvenons, ce qui n'est pas facile, l'œuvre d'art aura perdu son étrangeté inquiétante et, dans son tout et ses parties, elle aura acquis pour nous cette nécessité intérieure que nous n'apercevions auparavant que dans les créations artistiques satisfaisant notre goût. (Pächt 2003 : xv)

« Déceler la raison d'être historique » d'une œuvre, c'est évidemment l'aborder comme expression d'un *Kunstwollen*. Notion éminemment problématique⁴³, diversement interprétée dans sa postérité et sujette à de nombreuses variations dans l'œuvre même de Riegl, le *Kunstwollen* peut être décrit comme le « vouloir vers l'art », sorte de poussée vitaliste présente dans les cultures et chez les artistes individuels. Bien que le *Kunstwollen* individuel soit marqué par un « effort délibéré », il est néanmoins subsumé par le *Kunstwollen* de la culture — qui représente au contraire un « effort inconscient et instinctif ». Il peut donc difficilement y avoir un « acte de libre vouloir » artistique individuel (Pächt 2003 : xvii-xviii). C'est ce qui se dégage, selon Riegl, des relations que l'on peut observer entre *Kunstwollen* individuel et *Kunstwollen* collectif — par exemple : entre le *Kunstwollen* d'artistes tels que Rembrandt et Hals et le *Kunstwollen* baroque hollandais tel qu'il s'incarne dans la tradition du portrait de groupe. Ainsi, « [l]es génies ne se situent pas en dehors de leur tradition nationale ; ils en font partie

⁴³ « [...] chez Riegl, le mot *Kunstwollen* remplace celui de style. Comme Morelli, Riegl évite « style ». Il ne s'en sert guère, même, curieusement, dans les *Stilfragen*, que lorsqu'il rapporte les idées d'autrui. L'emploi de *Kunstwollen* est donc chargé de toutes les ambiguïtés qui affectent le concept de style. » (Zerner 1975 : 945)

intégrante [...] le grand artiste, voire le génie, n'est rien d'autre que l'exécutant le plus parfait, l'achèvement suprême du *Kunstwollen* de son pays et de son époque »⁴⁴.

Que le modèle de Riegl soit encore ancré dans un déterminisme historiciste et évolutionniste — c'est-à-dire dans une conception anthropomorphique, mythologique et pré-scientifique de l'art qui se dissimule sous une structure formaliste — semble hors de doute (Pächt 2003 : xxi)⁴⁵. Toutefois, c'est le détachement absolu de Riegl vis-à-vis des cloisonnements esthétiques fondés sur des jugements critiques — « son apparente indifférence à tout le problème de la qualité et de la valeur en art » (Pächt 2003 : xxiv) — qui le démarque absolument de ses contemporains, tels un Schlosser ou un Croce, et en fait le précurseur d'approches plus récentes. Cette mise à bas de la hiérarchie des valeurs esthétiques était corollaire de deux grandes innovations : l'inclusion d'objets de toutes natures dans l'étude de l'art et la mise en relation d'objets appartenant à des cultures différentes sur le mode de transformations graduelles, ancrées dans le *Kunstwollen* culturel. Dans les deux cas, une *altérité* jusque là exclue du champ de la discipline était intégrée de manière décisive dans le tissu de la réflexion. C'est cette inflexion qui distingue son apport d'un autre formaliste tel que Wölfflin et l'arrime à un tournant ultérieurement effectué par certaines figures de la discipline.

⁴⁴ On voit là que Riegl demeure toujours attaché à une notion essentialiste du style. Mais la conceptualisation *dynamique* du style élaborée par Riegl décroïsonne les « essences » et les replace dans le contexte d'un devenir historique et d'un réseau d'échanges. Ceci enlève à l'essentialisme stylistique son ancrage national ou racial, en posant que diverses cultures peuvent être aux prises avec des questions stylistiques semblables : « [e]n même temps, la plus grande incarnation du génie artistique d'un pays n'est pas la moins affectée par les influences étrangères, mais, comme le montre clairement l'exemple de Rembrandt, celle qui a établi le contact le plus étroit avec les mouvements artistiques étrangers et a fait le plus grand effort pour assimiler leurs leçons. Apparemment, c'est seulement *alors* qu'il est suffisamment bien équipé pour résoudre ses problèmes spécifiques qui ne sont pas séparés de ceux de ses compatriotes et de ses confrères d'au-delà les frontières ». (Pächt 2003 : xvii-xviii)

⁴⁵ Zerner (1975 : 943) parle également de son « historisme irréductible ».

2.6.2.2 Aby Warburg

La méthode warburgienne, dans la définition et dans l'illustration qui lui sont ici données, implique l'articulation de trois démarches, à la fois distinctes et complémentaires ; la première et la plus fondamentale, l'analyse iconologique au sens strict, n'a pourtant de sens que dans sa relation aux deux autres : l'interprétation du contenu symbolique des représentations ; la recherche du sens de ce que l'auteur nomme « l'histoire des styles ». (Pinto 2003 : 29)

Ce que Warburg définit à plusieurs reprises comme une « lutte pour le style », ou encore comme une recherche de la « force constitutive de style », n'est autre en réalité que cette tentative à laquelle, dès 1920 dans son essai sur Luther, il donnait le nom de « science de la culture » [Kulturwissenschaft]. (Ghelardi 2011 : 18)

Si l'on doit attribuer à l'École de Vienne le mérite d'avoir ouvert l'histoire de l'art à une plus grande diversité d'objets, il faut accorder à Warburg d'avoir enrichi la discipline d'un virage méthodologique décisif de type psycho-anthropologique. Avec la *Kulturgeschichte* burckhardtienne, et sous l'influence conjointe de Hermann Usener — professeur de Nietzsche et de Warburg —, de Wilhelm Wundt et de Lucien Lévy-Bruhl, c'était déjà la curiosité pour une histoire des mentalités (Didi-Huberman 2000 : 45-46) et une impulsion anthropologique qui faisaient leur entrée dans le champ de la discipline. Or l'historien qui entreprend une histoire des mentalités, en visant une histoire psychologique, s'engage dans un rapport aux valeurs anthropologiques où se testent ses propres facultés de représentation et d'assimilation.

Du point de vue de l'analyse de l'hétérogénéité stylistique, l'importance de ce double-mouvement est absolument décisif : c'est l'inflexion anthropologique qui mesure l'aptitude à la *distanciation* — l'esthétique relâchant enfin son emprise et l'histoire de l'art abandonnant sa vocation normative ; et c'est l'inflexion psychologique qui inversement mesure l'aptitude ou la *sensibilité au rapprochement*.

Impulser à sa pratique un mouvement qui soit à la fois *retrait*, abandon des valeurs, et *empathie* — projection de soi et volonté de faire l'expérience de valeurs autres — voilà le geste qui permettra enfin à la discipline qui réfléchit sur l'art de rejoindre l'art lorsque celui-ci prend la forme de l'hétérogénéité stylistique. Il ne suffit donc pas uniquement de « suspendre » son jugement de valeur, de se détacher de sa subjectivité, comme tout bon scientifique doit savoir le faire, mais bien de *majorer la connaissance par un autre moyen, que la science classique ne reconnaît pas, en doublant le processus d'enquête scientifique de son envers, qui consiste à se soumettre soi-même à une multiplicité de régimes de subjectivité*. Ce phénomène mimétique, même la philosophie ne le reconnaît pas réellement dans son propre fonctionnement ; il est le propre de l'art et de la vie parce que seuls l'art et la vie sont des pratiques qui soumettent le corps — et donc la pensée — à des régimes de subjectivité véritablement hétérogènes, sortant de l'unité de la représentation conceptuelle. Warburg a pratiqué l'histoire de l'art en artiste et, sans surprise, y a dangereusement engagé sa vitalité (bien qu'ici toute supputation de causalité directe demeure impossible à confirmer). On a souvent mis l'emphasis sur le prix que Warburg a payé pour la connaissance, ce qui est aussi vrai de Nietzsche, dont il était à plusieurs égards l'épigone. De telles remarques sont justifiées, non pas dans le sens d'un « faire-valoir » de ces figures, qui serait fondé sur un quelconque narratif hagiographique, mais parce qu'elles font ressortir, au contraire, les effets multiples de leur méthode commune — dans tous les cas, par ailleurs, il est probablement inutile de tenter d'évaluer le prix qui aura vraiment été payé, par rapport à ce qui a été retiré de l'expérience⁴⁶, et à ce qu'il nous est maintenant donné de comprendre à partir de cette expérience.

Du point de vue plus précis du rapport entre cette méthode et la notion de style, Warburg se distinguait donc de façon marquée de ses contemporains et prédécesseurs — et plus particulièrement de l'école formaliste de l'histoire de l'art. Il s'interdisait ainsi « de dissocier l'étude des formes et celle des fonctions, l'analyse de l'œuvre et celle de ses usages sociaux. C'est la pratique de cette méthode qui le

⁴⁶ Voir à ce sujet la note 56.

désigne comme le père fondateur d'une conception interdisciplinaire de l'histoire culturelle, basée sur l'idée d'une non-disjonction des domaines : stylistique ou psychologie historique. » (Pinto 2003 : 23). Gombrich va plus loin, affirmant que le rapport qu'entretenait Warburg, avec les œuvres se fondait sur la dissolution de l'ancienne distinction entre forme et contenu « *His very involvement with [the] works transcended the traditional distinction between style and iconography* » (Gombrich 1986 : viii). Au final en effet, Warburg tentait essentiellement de « comprendre "la cohésion des grands processus évolutifs" qui gouvernent "le revirement stylistique", c'est-à-dire les transformations de la forme expressive ou représentative » (Pinto 2003 : 29). Ainsi peut-il par exemple noter le 17 décembre 1928 dans un carnet de travail partagé avec Gertrud Bing, à l'occasion d'un dernier voyage en Italie : « Le combat du style narratif antiquisant (plastique, pseudo-plastique) contre la perspective scientifique qui privilégie l'abstraction au détriment du détail, en vue d'un style spatial idéal dont Bing lit chez Wickhoff (elle m'instruit en même temps) qu'il est un avatar du style illusionniste antique : tel est l'imbroglio épineux qu'il nous faut démêler » (Warburg 2011 : 48). L'intérêt de Warburg pour l'iconographie et la récurrence de certains motifs visuels à travers le temps (notamment le « langage des gestes ») le menait ainsi au final à décrire la « participation au patrimoine d'impressions préformées [*vorgeprägt*] comme *fonction constitutive de style* (polarité énergétique) » (Warburg 2011 : 116 ; nous soulignons). Elle lui servait en outre à étayer, comme il le nota ailleurs en soulignant l'origine psycho-culturelle qui guidait constamment ses recherches, sa « thèse, selon laquelle le narcissisme des hommes dans l'image constitue le critère de formation du style [...] » (Warburg 2011 : 133) — ceci comme par l'effet d'un miroir dans lequel « dans un réflexe autobiographique », le « psycho-historien » rendrait compte de la façon dont « l'homme sensible, donnant fidèlement forme à ses impressions, cherche son propre style dans l'acte créateur. » (Warburg 2011 : 108-109)

2.6.2.2.1 Extension du champ d'étude

[Warburg] a compris, avant Walter Benjamin, que l'historien n'avait une chance d'accéder aux longues durées de la survivance que dans le regard déplacé du « chiffonnier », qui ose faire de l'histoire avec les haillons de l'histoire (Didi-Huberman 2002 : 419)

Comme on sait, à un niveau relativement élémentaire — et ceci ne disait encore rien de la véritable amplitude qu'allait prendre son investissement ultérieur —, Warburg a prôné l'extension, et donc l'*ampleur* du domaine de l'analyse, aussi bien du point de vue des objets que de celui de la méthode — « mon intention était de plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art, dans le domaine de sa matière et dans le domaine géographique » (Warburg 1990 : 215)⁴⁷.

L'étendue de son érudition était notoire et ses démonstrations pouvaient faire appel à des domaines de référence extrêmement variés et souvent peu orthodoxes du point de vue de la tradition. Ainsi, Warburg a par exemple eu recours à l'astrologie — en évoquant la figure d'un astrologue arabe peu connu du IX^e siècle, Abû Ma'sar — pour donner la « clef » de l'interprétation des fresques du palais Schifanoia à Ferrare. Dans la tradition de Burckhardt, qui déjà posait comme « règle fondamentale » que l'historien ne devait « rien exclure de ce qui appartient au passé » (Didi-Huberman 2002 : 79), Warburg s'est lui-même intéressé à une variété de phénomènes. Plus encore que Riegl, il a effacé la distinction entre œuvre d'art et artefact culturel et aboli les barrières temporelles dans ses processus comparatifs.

⁴⁷ Sigrid Weigel fait l'inventaire des approches disciplinaires qui sont subsumées sous cette « science de la culture » générale : « *He, after all, kept on changing the terminological field to which he allocated his studies: he referred to them as the historical psychology of human expression, for example, or the ur-formulas of gesture language; considered them part of the psychology of art, cultural history, religious history, folklore [Volkskunde]; or understood them as a contribution to social memory. His most prominent concept, the "pathos formula," pinpoints the expressive gestures depicted in paintings and other visual media, which he considered to be memory symbols of fears and excitements that purportedly had been overcome. This concept brings together aspects of art history, body language (or even incorporated knowledge), and cultural memory (or the collective imaginary). If Warburg investigates "pathos formulas" from the angle of symbol formation and conceives them from an anthropological perspective as function of civilized action, his studies nevertheless also contain dimensions of what we would term cultural semiotics today.* » (Weigel 1996 : 137-138)

C'est cette même impulsion à faire l'expérience d'une plus grande diversité qui a motivé son célèbre voyage au Nouveau-Mexique, où il a fait l'expérience directe de la différence anthropologique sous la forme du rituel du serpent, observé chez les Indiens Hopis. Ce n'est probablement pas aller trop loin que d'ajouter que son intérêt pour la gestuelle témoigne du fait que son regard se portait tout autant sur les *corps*, c'est-à-dire sur la vie elle-même, que sur les objets. Warburg, s'intéressant à l'ensemble des phénomènes culturels et ne séparant pas l'œuvre d'art de son contexte, prenait en compte tous les objets de ce contexte pour approfondir la compréhension de l'avènement de l'œuvre : « *One must study all kinds of documents which methodical historical criticism can connect with the image in question and prove by circumstantial evidence that a whole complex of conceptions, which must be established individually, has contributed to the formation of the image* » (Diers 1995 : 70). Finalement, il vaut de mentionner un trait méthodologique décisif : Warburg, comme Nietzsche, n'a pas construit de grand *Lehrgebäude* au sein duquel seraient tranquillement venus se nicher, en ordre précis, ses objets d'étude. Ceux-ci s'accumulaient au contraire au sein du corpus dans le plus grand désordre, et il est fascinant de constater la manière dont, sans logique apparente, Warburg était susceptible de sauter d'un champ de savoir à un autre, d'ajouter soudainement un nouvel objet dans son répertoire, comme si la nature profonde de son rapport à la connaissance posait la nécessité de constamment « *bifurquer* » (Didi-Huberman 2002 : 43), déployant un discours « non-conformiste du hiatus, de l'écart et de la déviance » portant « sur l'art autant que sur le monde » (Pinto 2003 : 13).

2.6.2.2.2 Une pensée de l'entre-objets

[...] avec *Mnemosyne*, Warburg fonde « une iconologie des intervalles » (*Eine Ikonologie des Zwischenraumes*) qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, analogies, contrastes ou contradictions. (Michaud 1998 : 238-239)

Qu'il y ait eu une logique profonde sous-tendant le choix des objets de son étude va sans dire ; mais Warburg laissait cette logique se dessiner d'elle-même ; elle

émergeait lentement, comme par sédimentation, à partir d'accumulations et de regroupements intuitifs dans la vaste collection de fragments qu'il accumulait patiemment. Les prédécesseurs de Warburg cherchaient typiquement des objets susceptibles de représenter le plus adéquatement possible un schéma d'idées construit a priori. Warburg a renversé cette tendance — il s'agit là d'un renversement majeur, qui vaut d'être noté. Il travaillait compulsivement mais — ce qui paraîtra peut-être paradoxal du point de vue productiviste qui domine notre époque — semble simultanément avoir agi, en ce qui concernait la publication et la présentation de ses résultats, et dans la considération générale de sa recherche, comme si le temps qui lui était alloué n'avait aucune importance.

Avec Warburg, l'analyse se portait certes sur les objets dans leur spécificité, mais en raison du fait qu'il avait compris, pour la première fois, que chaque objet pris individuellement est déjà « un complexe — voire un amas, un conglomérat ou un rhizome — de *relations* » (Didi-Huberman 2002 : 45), cette analyse devait induire un nouveau mode de rapports entre les objets. Plutôt que de faire une focalisation exclusive sur les œuvres en tant qu'individus représentatifs d'« espèces » théoriques — et bien qu'ultimement la mise en relation de ces objets visât effectivement une conceptualisation large de l'histoire, de la psychologie et de l'anthropologie —, la démarche de Warburg laissait ces objets se configurer les uns par rapport aux autres de manière organique.

L'intuition, chez Warburg, jouait sur plusieurs niveaux, mais il a été particulièrement novateur dans la manière d'appréhender intuitivement non pas seulement les objets de l'art mais les nombreuses *relations stylistiques* qui se tissent entre ces objets, par delà de très grandes distances typologiques et temporelles. La pensée de Warburg était une pensée des correspondances, qui s'exerçait *entre* les objets. Didi-Huberman attribue la difficulté de « distinguer les limites exactes de l'œuvre warburgienne » — ce « corps spectral [...] sans contours définissables [qui] n'a pas encore trouvé son *corpus* » — à l'ampleur du champ qu'elle couvre et à la dimension relationnelle qui régit sa constitution : « elle hante, écrit l'auteur, chaque

livre de la bibliothèque — *et même chaque intervalle entre les livres*, eu égard à la fameuse « loi de bon voisinage » que Warburg avait instituée dans leur classement [...] » (Didi-Huberman 2002 : 31 ; nous soulignons).

2.6.2.2.3 Kaléidoscope, *Aalsuppenstil*

Kaléidoscopique : c'est le terme, prisé de Benjamin — pensant le kaléidoscope « sous l'angle de l'*effondrement* intérieur » (Didi-Huberman 2002 : 134, 152)⁴⁸ —, qu'utilise aussi Gombrich pour décrire le corpus warbugien⁴⁹. C'est aussi, en toute logique, le terme repris par Elizabeth Cowling lorsqu'elle décrit le type d'accrochage privilégié par Picasso dans son atelier (Cowling 2002 : 14). C'est encore le terme utilisé par Duchamp et Robert Rosenblum pour décrire l'œuvre de Picabia⁵⁰. L'accumulation qui résulte du refus de détruire renvoie directement à l'accumulation mnémonique qui sous-tend toutes ces productions. Warburg a évité d'instrumentaliser les objets du passé en arrimant la lecture historique à l'expérience du temps et de la mémoire. Cela voulait dire : accumuler davantage, laisser en suspens, remettre le jugement, admettre une plus grande mesure d'incertitude, et surtout, *approcher les styles de l'intérieur (styles d'objets, styles de méthodes)*, surmonter possiblement des résistances, surmonter en tous les cas sa propre subjectivité — du moins les éléments de sa subjectivité qui engageaient le type de « construction » psycho-sociale qui pouvait prévaloir en Allemagne au tournant du siècle. Ceci voulait dire : s'ouvrir à la pluralité, se mettre en tant que support de sensibilité et de pensée à la disposition d'une multiplicité d'expériences, de sensations possiblement contradictoires.

⁴⁸ Pessoa, semblablement : « Des bals masqués... J'assiste à mon âme avec émerveillement... Kaléidoscope de séquences fragmentées... » (Pessoa 1999 : 506).

⁴⁹ « *Sometimes a bulky notebook would be found to contain mainly attempted formulations of a title jotted down in various combinations and permutations. Many of the notes were in headline form, indicating certain images or examples which Warburg wanted to adduce, and many of them recurred again in kaleidoscopic fashion.* » (Gombrich 1986 : 3)

⁵⁰ « La carrière artistique de Picabia est une série kaléidoscopique d'expériences. Elles sont à peine apparentées l'une à l'autre dans leur aspect extérieur, mais toutes sont nettement marquées par une forte personnalité » (Duchamp, cité par Lebel 1987 : 9) ; « *Picabia changes channels with kaleidoscopic abruptness* » (Rosenblum 1988 : 46).

Nous avons ici, dans le champ des modèles analytiques de l'art, le plus proche équivalent connu — du point de vue de la mentalité méthodologique — de l'hétérogénéité stylistique dans le champ de la création artistique. Aussi, on peut comprendre que « Saxl [ait] imaginé de publier le catalogue de la bibliothèque comme « œuvre » à part entière de Warburg » (Didi-Huberman 2002 : 31). L'héritage nietzschéen apparaît clairement dans ce brouillage entre œuvre d'art et travail analytique, dans les temps entremêlés du drame et de la philologie, dans l'imbrication chaotique des styles de rapports au monde — imbrication que Warburg évoquait par la métaphore célèbre de l'« *Aalsuppenstil* »⁵¹.

2.6.2.2.4 Warburg et l'hétérogénéité stylistique

[...] les domaines de la survivance sont ceux du style, du geste et du symbole en tant que vecteurs d'échanges entre lieux et temps hétérogènes. (Didi-Huberman 2002 : 280)

Warburg ne s'est pas intéressé, à proprement parler, à la problématique de l'hétérogénéité stylistique — ce qui est dommage, car il en aurait sans doute été le plus apte interprète. Ce qui pour nous est tout à fait frappant dans l'œuvre de Warburg, du moins ce qui nous importe particulièrement ici, c'est la ressemblance structurelle entre sa méthode d'appréhension des objets et celle qui, mise en œuvre par les artistes, préside à la constitution de corpus marqués d'hétérogénéité stylistique. Aussi, de manière peu étonnante, Warburg était-il, au début du siècle, l'un des historiens de l'art qui s'intéressait le plus à l'art contemporain⁵². On peut déplorer qu'il n'ait pas eu l'occasion de se pencher sur la production de Picasso, qui œuvrait

⁵¹ « L'aspect fantomatique de cette pensée tient à une troisième raison, plus fondamentale encore : une raison de style, donc de temps. Lire Warburg présente la difficulté de voir se mêler le tempo de l'érudition la plus harassante ou la plus inattendue [...] et le tempo presque baudelairien des fusées : pensées qui fusent, pensées incertaines, aphorismes, permutations des mots, expérimentation des concepts... Tout cela que Gombrich estime propre à gêner le « lecteur moderne », quand c'est précisément la modernité de Warburg qui, par ce trait, se signale déjà [...] Warburg lui-même parlait de son style comme d'une « soupe d'anguilles » (*Aalsuppenstil*). » (Didi-Huberman 2002 : 31-32)

⁵² « [Warburg] connaissait les expressionnistes du *Blaue Reiter* — dès les alentours de 1916 il était en possession d'une toile de 1912 de Franz Marc, et en 1912 il donne son opinion sur le futurisme "dont les problèmes l'intéressent beaucoup". Warburg épousera une jeune peintre, Mary Hertz, qu'il connut à Florence et avec laquelle il fréquenta de nombreuses expositions d'art moderne. » (Recht 1994 : 17)

en fonction de principes très proches des siens, et chez qui la conscience intuitive de ces principes amenait à une explicitation des modèles de l'historien de Hambourg.

À tous les égards, Warburg se définit *de facto* comme l'interprète indirect, « en devenir » — presque « rétroactif » — de l'hétérogénéité stylistique. Se démarquant de la vaste majorité des historiens de l'art, nourris de tradition métaphysique (où dominant les figures de Kant et de Hegel), Warburg n'a pas cherché à « *extraire la loi générale* » des mécanismes artistiques, à en dégager, à partir d'un tremplin théorique, les fondements universels. Au contraire, il trouvait à « multiplier les singularités pertinentes » (Didi-Huberman 2002 : 45) ; et si une quelconque « loi générale » avait effectivement dû constituer la visée ultime de ses travaux, il est plus que probable que plusieurs vies ne lui eussent pas suffi pour en définir les termes. Les survivances des *Pathosformeln* dans le temps, l'opposition entre le dionysiaque et l'apollinien dans l'art — ces deux seuls motifs représentaient, à l'échelle où il les entreprenait, un terrain de recherche infini. En ce qui nous concerne — et il s'agit, en quelque sorte, d'une « survivance » méthodologique inévitable — le plus important est que Warburg ait tenté de « *reposer le problème du style* » (Didi-Huberman 2002 : 46), ce qui revenait à poser le style comme problème culturel, certes, mais également en tant que question *psychologique* — et de manière encore plus importante, ce qui revenait encore à poser implicitement le style comme problème *philosophique*, en signifiant a fortiori qu'il ne s'agissait pas de l'aborder par des concepts, mais bien, précisément, par des styles.

La grande contribution de Warburg, après Burckhardt⁵³, est donc l'introduction, sous l'influence de Karl Lamprecht et de Wundt (Didi-Huberman 2002 : 220), de la psychologie dans le champ d'une étude de l'art marquée par l'inflexion anthropologique. Warburg lance une « métapsychologie des faits de culture », des « tentatives pour comprendre les processus internes de l'évolution stylistique selon leur nécessité psycho-artistique » (Didi-Huberman 2002 : 189). Il

⁵³ Burckhardt et Nietzsche ont fait l'objet d'une étude comparative par Warburg lors d'un séminaire à l'université de Hambourg en 1927.

« en appelait déjà, écrit Didi-Huberman, à une "esthétique psychologique" (*psychologische Ästhetik*), seule capable de comprendre les ressorts de la "force constituant le style" (*stilbildende Macht*) » (Didi-Huberman 2002 : 385).

Warburg a envisagé la question de la psychologie dans l'art dans des termes qui étaient aux antipodes du récit sur la vie de l'artiste, mais qui permettent néanmoins de relier aujourd'hui les phénomènes psycho-philosophiques individuels aux dynamiques du temps et des cultures. En faisant des parcours chaotiques du style le lieu d'une symbolisation épistémologique des forces du temps, Warburg a attaché l'étude de l'art à une psycho-philosophie de l'histoire anthropologique et il ne reste plus aujourd'hui qu'à déceler dans l'hétérogénéité stylistique la contrepartie, déployée sur le versant de la création, de sa propre prise de conscience. Warburg semble avoir incarné jusqu'à ses limites la figure du « psycho-historien » (Didi-Huberman 2002 : 107) moderne, qui a engagé avec l'art un dialogue méthodologique. Cette inflexion était, du point de vue de notre propre objet d'étude, décisive. Non seulement est-il difficile en effet pour l'analyste de concevoir l'hétérogénéité stylistique sans une certaine sensibilité à cette conception « *psychotechnique* de l'activité historique » (Didi-Huberman 2002 : 131) — c'est encore, inversement, la dimension d'antagonisme propre à l'hétérogénéité stylistique en tant que phénomène psychique qui fait avec Warburg son entrée sur la scène épistémologique : « c'est toute l'histoire de la culture qui sera comprise comme une formidable psychomachie [...] une *stylistique de la psyché* » (Didi-Huberman 2002 : 186).

Le style, la psychologie deviennent les lieux de symbolisation d'un *agon* fondamental, où s'allient, s'entrecroisent et s'affrontent des forces hétérogènes, une arène impure qui pour être lisible exige une pensée elle-même impure. Aussi sommes-nous ici, au plus près des œuvres d'art, au cœur de la vie. Pour Warburg, c'est précisément ce jeu d'hétérogénéités qui est garant de la vie de l'art. « Tel est bien le *Mischstil* florentin du Quattrocento, écrit-il : son "mélange d'éléments hétérogènes" (*Mischung heterogener Elemente*) fait de lui [...] un "organisme" aussi "énigmatique" (*ein rätselhafter Organismus*) que doué d'"énergie vitale"

(*Lebensenergie*) » (Didi-Huberman 2002 : 144-145)⁵⁴. Pour qu'une telle approche de l'histoire puisse percevoir ainsi « *les réalités qui lui sont impénétrables*, [et] relier des choses dont Dieu seul sait si elles ont un rapport entre elles [...] il faut avant tout une grande puissance artistique (*vor allem eine grosse künstlerische Potenz*) » (Nietzsche, cité par Didi-Huberman 2002 : 168). L'œuvre de Warburg, de manière parfaitement avant-gardiste, représentait un « éloge de l'histoire artiste » (Didi-Huberman 2002 : 69). Il n'échappera à personne, comme nous l'avons suggéré, que la proposition puisse être renversée du point de vue des représentants de l'hétérogénéité stylistique : car chez ces artistes, comme chez Warburg, il n'est pas rare qu'un « système [bricolé] d'emprunts hétérogènes détourné par le simple « bon voisinage » de tous les autres » (Didi-Huberman 2002 : 69) serve une puissante sensibilité à l'histoire.

Nous l'avons supposé : de tous les historiens de l'art du 20^e siècle, Warburg est probablement celui dont la méthode se serait le mieux prêtée à une analyse de l'hétérogénéité stylistique. Mais, répétons-le, son œuvre demeure une *Kulturwissenschaft* : le type de spécificité auquel il s'intéresse est de nature anthropologique, et non pas individuelle⁵⁵. Davantage qu'à la psychologie de l'artiste individuel — et donc aux corpus individuels —, c'est à la psychologie de l'œuvre et du temps que s'est intéressé Warburg. Il considérait essentiellement le rapport entre l'artefact individuel et les corpus historiques : c'est-à-dire qu'il envisageait tout artefact individuel comme traversé, a priori, d'hétérogénéités constitutives qui « incarnaient », pour ainsi dire, les hétérogénéités du temps. Il aurait probablement

⁵⁴ Warburg met ainsi à jour « une compréhension dialectique des *exigences contradictoires* que la bourgeoisie florentine formulait, au XV^e siècle, dans sa fière volonté d'autoreprésentation : il lui fallait l'individualité à la Van Eyck avec l'idéalisation à la romaine, la « pieuse simplicité flamande » avec l'ostentation du marchand « étrusco-païen », le détail gothique avec le pathos classique, le didactisme médiéval avec la stylisation renaissante, l'allégorisme chrétien avec le lyrisme païen, le dieu crucifié avec les ménades dansantes, le costume *alla francese* (c'est-à-dire nordique) avec les draperies *all'antica*... » (Didi-Huberman 2002 : 184)

⁵⁵ « Warburg a voulu rendre opératoire une notion transindividuelle du psychique dans le champ culturel des images : quelque chose qui ne se réduisit point à un roman d'intentions subjectives — héroïques, à la façon de Vasari, ou simplement « moïques », à la façon des psychobiographies d'artistes qui ont si souvent cours en histoire de l'art — mais pût se voir à l'œuvre à *même les formes* [...] Elle vise donc une psyché plus fondamentale et transversale, plus impersonnelle et transindividuelle. » (Didi-Huberman 2002 : 279-280).

perçu le problème de l'hétérogénéité dans les corpus individuels comme un phénomène intermédiaire entre la coalescence de l'œuvre individuelle et les remous du temps — et ici, peut-être rejoint-il d'une certaine manière la perspective de Riegl. Quoi qu'il en soit, le type particulier d'hétérogénéité qui caractérise les corpus d'artistes individuels, et donc les corps particuliers de ces artistes, en tant que lieux d'apparition hautement déterminés des réapparitions du style, ne semblent pas s'être manifestés à son attention.

De manière décisive pour nous, son œuvre ne porte pas trace d'une quelconque prise de conscience du fait que, chez certains artistes modernes, l'hétérogénéité constitutive qu'il avait lui-même mise en lumière dans des œuvres individuelles avait été perçue, qu'elle avait été subséquemment, en quelque sorte, « implosée », auto-multipliée dans le corpus — processus structurellement infini, en théorie, puisque chaque nouveau fragment est lui-même une somme d'hétérogénéités à nouveau « cassables ». Warburg n'a donc pas eu l'occasion de percevoir la mise en culture privée, volontairement hypertrophiée, de l'hétérogénéité, à partir de la *conscience* de la dimension constitutive de l'hétérogénéité dans l'œuvre individuelle. Il n'a pas observé le passage au corpus de cette hétérogénéité diffractée sous la forme de l'hétérogénéité stylistique — un « culturisme » de l'hétérogénéité stylistique —, son « élevage » (dans le sens du terme anglais de « *breeding* ») comme anthropotechnique individuelle naissante. S'agissait-il vraiment d'un hasard ? Cette configuration particulière de forces individuelles correspond fort probablement à la partie de l'héritage nietzschéen qui n'a pas été absorbée par la pensée de Warburg : il s'agit du lieu le plus controversé de cet héritage, où le philosophe dépasse son perspectivisme analytique et se fait à nouveau pleinement artiste, c'est-à-dire créateur de valeurs — car de Nietzsche il serait certainement erroné de dire qu'il n'était qu'une « plaque photographique », un simple « sismographe » des forces du temps, tragiquement défait par ces forces⁵⁶.

⁵⁶ Voir l'évolution de Nietzsche principalement sur le mode de la souffrance tragique est représentatif d'une difficulté répandue à saisir ce qui chez lui relevait de la *gaieté* dans la destruction et la création de valeurs. Cette difficulté correspond d'ailleurs à une conception de l'histoire qui, *via* le symptôme, finit par donner une importance écrasante à sa dimension tragique et pathologique (5.2) — dissimulant

2.6.2.2.5 *Mnemosyne*

Mnemosyne pose avant tout [...] une question de rythmes multiples. (Didi-Huberman 2002 : 320)

Il faut finalement, avant de poursuivre, mentionner brièvement le grand projet de Warburg, son « atlas »⁵⁷ de l'histoire de l'art (*Mnemosyne*), qui offre des points de comparaison frappants avec la méthode de l'hétérogénéité stylistique. Roland Recht, qui rappelle que l'on a souvent comparé la technique mise en œuvre dans *Mnemosyne* à celle du collage chez Picasso, Braque ou Schwitters, propose aussi d'y voir un parallèle avec la méthode fragmentaire employée par Benjamin dans son *Passagenwerk* (Recht 1994 : 18). Il nous semble pourtant que *Mnemosyne* met en scène une logique de la représentation qui s'apparente davantage à l'hétérogénéité stylistique qu'au collage. D'abord, le collage peut bien mettre en scène un jeu d'hétérogénéités — par exemple : objet trouvé contre *mimesis* —, il ne met que rarement en scène un véritable jeu d'hétérogénéité de styles dans le sens plein du terme et jamais un jeu de subjectivités hétérogènes prenant la forme de fragments *autonomes volontairement placés en état de non résolution plastique*. Ainsi, on *conclut* un collage, *de facto*, comme presque toute œuvre individuelle — ce qu'il est impossible de faire avec un projet comme *Mnemosyne*, ou avec l'hétérogénéité

mal, par là-même, qu'elle se donne elle-même à comprendre comme un symptôme de nihilisme. La prédominance de la souffrance est peut-être patente chez Warburg — qui considérerait, comme l'écrit Didi-Huberman, que « tout art est art de guérir » (p. 387). Cependant, il est difficile de ne pas soupçonner dans le fétichisme répandu de la douleur une inaptitude à entrevoir le plaisir qui pouvait accompagner cette douleur — et, du moins lorsque ce fétichisme vise Nietzsche, une forme du ressentiment qui prend peut-être plus ou moins consciemment pour objet le plaisir de l'intensification de soi chez l'auteur. C'est seulement à condition de ne pas saisir la nature véritable de ce plaisir que l'on peut trouver inconcevable de payer si cher l'existence vécue. Pour finir, une autre version répandue du fétichisme de la souffrance de l'auteur consiste à entreprendre sa jouissance comme une compensation rhétorique, c'est-à-dire objectivement non-fondée, d'un malheur plus profond. Il s'agit là d'un argument qui a beaucoup été évoqué à propos de Nietzsche, malgré que le philosophe lui-même y ait répondu en rappelant régulièrement les liens sensibles inexpugnables qui s'établissent entre la maladie et la vie, la souffrance et la joie.

⁵⁷ Le parallèle qui peut être établi entre l'*Atlas* de Richter et *Mnemosyne* est un autre effet de l'écho précédemment évoqué, qui dégage la dimension « esthétique » de l'acte historique comme contrepartie de la dimension « analytique » de la production artistique moderne. Ce parallèle a été noté par Benjamin Buchloh (2000a). En 2010 et 2011, dans le contexte d'une exposition justement intitulée *ATLAS. How to carry the world on one's back?*, George-Didi Huberman, intervenant en tant que commissaire d'exposition, a présenté des sections préparatoires de l'*Atlas* de Richter parmi de nombreuses œuvres modernes et contemporaines et des éléments tirés de *Mnemosyne* (Madrid, Reina Sofia, 24 novembre 2010 - 28 mars 2011 ; Deichtorhallen Hamburg, 1^{er} octobre – 27 novembre 2011).

stylistique, qui se lisent sur des rythmes multiples et affirment leur devenir-possible. Dans un tel cas, la structure est pensée pour être ouverte et perpétuellement reconstruite. C'est l'idée d'un discours découlant de reconfigurations permanentes d'éléments indépendants juxtaposés qui relie *Mnémosyne* et l'hétérogénéité stylistique en tant que constellations heuristiques. Car ce qui peut se révéler après coup — dans une configuration donnée — ne saurait en aucun cas sceller de manière définitive la totalité de ce qui peut être découvert des relations qu'entretiennent les divers éléments.

2.6.2.3 Meyer Schapiro, Alfred L. Kroeber

Le style renvoie à la fois à une *nécessité* et à une *liberté*. (Compagnon 2001 : 197)

Bien avant que l'histoire de l'art ne se défasse définitivement de ses jugements de valeur, par une intégration plus ou moins explicite de vecteurs anthropologiques, de rares occurrences donnaient à voir un point de vue sur le style qui, sans adopter un quelconque relativisme vis-à-vis des valeurs esthétiques, indiquait néanmoins que la prescription d'homogénéité dans le style pouvait être perçue comme une limitation. Ainsi, au 17^e siècle, alors que la notion de style était encore traduite par le terme de manière, cette dernière

[...] est condamnée dans une conférence de Philippe de Champaigne, dans une conférence de 1672, relue cinq fois, entre 1672 et 1728, relayée en 1747 par une conférence du Comte de Caylus, Discours sur la Manière, objet aussi de quatre lectures en vingt ans. Alors que Champaigne se contentait de condamner le manque d'originalité des peintres qui s'approprient la manière d'autrui, Caylus définit la manière comme « un défaut plus ou moins heureux [...] une habitude de voir toujours de la même façon [...] une chose que nous mettons à la place de la nature pour être approuvée dans un art qui ne consiste que dans sa parfaite imitation ». Celui qui serait reconnu pour n'en avoir point mériterait les plus grands éloges. (Michel 2003 : 4)

Ce type d'occurrence, tout à fait remarquable par sa rareté, va à l'encontre de la prescription dominante de l'homogénéité dans le style — collectif et individuel —

qui a dicté de manière écrasante le cours de l'histoire ultérieure. Cependant, comme nous l'avons vu, dès la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, une ouverture a vu le jour dans les travaux de l'École de Vienne. Il ne s'agissait pas encore d'une rupture de la prescription d'homogénéité dans le style d'artistes individuels ; mais l'absorption de nouveaux artefacts dans l'étude de l'art et la dissolution de sa dimension normative sous l'effet d'une inflexion anthropologique ont préparé le terrain pour une analyse plus objective du fait individuel.

Il faut pourtant attendre la moitié du 20^e siècle pour que se dessine un aménagement de l'analyse du style individuel qui permette la conceptualisation de l'hétérogénéité stylistique, son identification et sa description. Il ne s'agit pas ici, pour la première fois, d'un jugement critique porté sur l'hétérogénéité dans le style en général, mais bien d'une première prise en compte de l'hétérogénéité stylistique dans certaines productions individuelles de l'art moderne. C'est Meyer Schapiro qui, dans un article désormais célèbre — « Style » (1953) —, inaugure une description de l'hétérogénéité stylistique, qu'il décèle dans l'œuvre de Picasso :

Au XX^e siècle, certains artistes ont opéré des changements de style si radicaux en l'espace de quelques années, qu'il serait difficile, sinon impossible, de reconnaître une main identique dans ces œuvres, si le nom de leur auteur se perdait. Dans le cas de Picasso, on voit deux styles — le cubisme et une sorte de naturalisme classicisant — pratiqués en même temps. On pourrait découvrir des caractères communs entre certains détails de ces deux styles — dans les qualités de coups de pinceau, les différences d'intensité, ou dans les constantes subtiles de l'espacement des tons ; mais ces caractères ne sont pas les éléments qui servent, ordinairement, à définir l'un ou l'autre de ces styles. (Schapiro 1982 : 49)

Cette description de l'hétérogénéité stylistique apparaît dans une section de l'article qui est consacrée aux différentes formes d'hétérogénéité dans le style en général. Pour une première fois, on tente l'inventaire de ces formes, non pas dans l'esprit d'une critique des divers modèles historiques qui avaient été élaborés pour rendre compte du style, mais dans un effort d'intégrer les aspects marginaux du style pour en développer plus avant la théorisation. Avec Schapiro — le mérite est considérable et vaut d'être relevé — il est désormais possible d'envisager l'étude

d'une production artistique pluri-stylistique conçue sur un mode qui fait consciemment jouer les unes avec/contre les autres ses différentes parties. Schapiro s'est contenté de souligner l'originalité de la méthode de Picasso, en décrivant certains enjeux stylistiques isolés, sans pour autant expliquer les mécanismes qui sous-tendaient le phénomène dans son ensemble. Ses travaux subséquents sur Picasso (Schapiro 2000) prouvent que la question de l'hétérogénéité stylistique continuait de compter parmi ses intérêts mais, faute de temps peut-être, il ne s'est pas avancé plus loin sur ce terrain. *The Unity in Picasso's Art* est son dernier ouvrage, le résultat de conférences données à la Brandeis University en 1969 et à la Albright-Knox Art Gallery en 1973.

Schapiro avait déjà fait paraître en 1966 un article d'ordre plus général portant sur ces questions, intitulé *On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content* (Schapiro 2000a). On lui doit d'avoir introduit dans sa discussion du phénomène une différenciation cruciale entre l'homogénéité stylistique traditionnelle et ce qu'il a nommé l'« unité esthétique » — ce par quoi il faisait référence au type d'unité qui peut exister dans un corpus individuel par-delà l'hétérogénéité stylistique. Il a proposé — ce qui encore aujourd'hui ne semble pas aller de soi — que l'unité esthétique puisse se maintenir même à travers une concomitance de styles hétérogènes dans un corpus individuel. Il y aurait donc une sorte de fil conducteur traversant ces territoires hétérogènes à l'intérieur de la production de l'artiste. Le prédicat qui sous-tend cette hypothèse est, bien sûr, que la perception de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité dépend en grande partie des dispositions du spectateur, voire de ses choix dans la manière d'appréhender l'œuvre — question de point de vue, qui met en relief le statut ambigu des œuvres, entre objets d'énonciation et objets de perception. Comme on peut le constater, l'intérêt que peut présenter un corpus qui se maintient dans un état de tension élevé du point de vue du style n'a pas échappé à l'historien.

Il peut paraître surprenant que l'article de Schapiro, « Style », ait originellement été publié par Albert L. Kroeber, lui-même élève de Boas, dans un

recueil d'anthropologie — *Anthropology Today* — ; mais il y a une certaine logique à ce fait. Au début de sa carrière, Schapiro se destinait à cette même discipline et l'on retrouvera sans difficulté, dans cet intérêt, la trace de l'inflexion qui avait précisément contribué à ouvrir la notion de style chez les historiens viennois de l'art⁵⁸. Ainsi, que l'influence de l'anthropologie sur l'histoire de l'art ait constitué le facteur déterminant d'une utilisation plus large du concept de style, permettant de mieux appréhender l'hétérogénéité stylistique, semble hors de doute. Ancienne sagesse, d'un certain point de vue, déjà à l'œuvre chez Montaigne « qui utilisa la comparaison des cultures pour désarmer les prétentions à la vérité exclusive » (Safranski 2000 : 175). Meyer Schapiro avait également, outre l'anthropologie, au moins deux points en commun avec Warburg. Comme ce dernier, il publiait très peu, et s'intéressait à un large éventail de phénomènes esthétiques, sur de longues périodes, portant une attention « fanatique, même névrotique » (Schwabsky 1997 : 1) au détail. Comme Warburg, il s'intéressait à l'art contemporain — on se rappellera notamment sa défense des expressionnistes abstraits dans les années 50, et les liens cordiaux qui l'unissaient aux artistes de son temps — intérêt vérifié par sa propre pratique artistique.

Alfred L. Kroeber, éditeur du recueil dans lequel figurait l'article sur le style de Schapiro, a lui aussi publié une étude sur le style quelques années après avoir publié celle de Schapiro (Kroeber 1970). Dans cette contribution étonnante et peu connue, l'auteur développe les réflexions de Schapiro. Il décrit très explicitement l'hétérogénéité stylistique comme un ensemble de forces divergentes — « *a pulling of forces* », « *divergent impulses* » —, propre à tout style collectif et présent dans certains corpus individuels. Kroeber, reprenant essentiellement Schapiro, décrit l'hétérogénéité stylistique chez Picasso, qu'il contraste avec Goethe, « *[whose] phases were more successive* » :

Picasso however has vibrated between his blue and circus manners, his neoclassic, the cubistic, the wholly abstract, the supersymbolic of

⁵⁸ L'anthropologie, inversement semble également s'être nourrie de l'histoire de l'art : Carlo Severi indique que « les premières recherches de Boas (1927) [...] s'inscrivent dans une tradition d'études remontant aux travaux de Riegl et de Semper » (Severi 1989 : 56-57).

Guernica and Minotauromachy, and with essentially equal intensity and success in each. It is true that there has been a drift with age toward greater leaning to the symbolic, but it has been accompanied by return to the other manners, and experimenting in new ones. We have here the unusual phenomenon of a great talent extremely sensitive to the first stirrings of new substyles, and able to switch his several powers into their full development, splitting himself aesthetically into alternant multiple personalities. (Kroeber 1970 : 132)

Kroeber explique l'apparition de la coexistence forcée des styles dans la culture et dans les corpus individuels — hétérogénéité stylistique — par la plus grande mobilité des cultures modernes, l'explosion des communications et le musée imaginaire. Il anticipe les réticences et critiques que pourra soulever la conscience d'un tel fait — « *There surely are elements of danger in such a condition* » (Kroeber 1970 : 133) —, mais prédit que l'hétérogénéité stylistique occupera une place prédominante au sein d'un « *style mondial* » (« *world style* ») pluraliste unique. Évitant d'ancrer ce commentaire dans une posture critique quelconque, Kroeber adopte une position réaliste selon laquelle la qualité de l'œuvre produite dépendra de l'artiste et non de la méthode elle-même :

Resoluteness in meeting the situation may reveal unexpected new potentialities. Eclecticism has in the past normally been a symptom of flagging of positive originality in the artist, or in the stage of the style of which he formed part; its products run much risk of being an elegant but characterless mishmash. But the point is that we shall no longer be able to infer the future from the past to the degree that has been valid heretofore; from now on, the whole history of styles promises to contain new factors that will produce new courses of events. No one can accuse Picasso of being indecisive in execution, of weakness; he is highly original, and he is supremely skilled, even if his art is split stylistically. If his single personality can contain several styles without mishmashing them—as Goethe already successfully expressed ultraromanticism and Hellenic classicism side by side—surely a world art should be able to contain them. The weaker practitioners will blend and fudge and eclecticize; but they will have less influence and be soon forgotten. The stronger ones will not only be able to manage multiple manners, but the essence of their creativity is likely to lie in the contrast they feel and can achieve between these manners. We shall have, in that event, something new in the world : a style that is comparative instead of exclusive, and conscious instead of ignorant of universal art history. There will be great risks, but exciting possibilities (Kroeber 1970 : 132 ; nous soulignons).

On ne saurait être plus clair. Que dire de ce pronostic ? Cinquante ans plus tard, l'éclectisme des styles dans la culture s'est confirmé. En ce qui concerne les corpus individuels, on peut constater la seule explosion de la multidisciplinarité. Quant à l'hétérogénéité stylistique à proprement parler, elle est encore « embryonnaire » dans son quotient de visibilité — peut-être ne connaîtra-t-elle même pas, en définitive, l'éclosion que prévoyait l'auteur. Quoi qu'il en soit, Kroeber anticipait, dans l'éventualité d'une telle modification du paysage artistique, une longue période de gestation et posait que, dans tous les cas, la pratique de l'hétérogénéité stylistique serait le fait d'une minorité d'artistes⁵⁹.

2.7 Langue et langage comme modèles de référence

Bien qu'il soit impossible de cerner un ensemble restreint de causes ou un moment précis à partir duquel l'histoire de l'art, héritière de l'esthétique, se serait départie de ses fonctions normatives, nous avons suggéré à plusieurs reprises de voir le signe d'un tournant décisif dans l'intérêt que la discipline commence à porter à l'anthropologie au tournant du siècle. Nous avons supposé qu'avec ce tournant anthropologique, la réflexion sur l'art se soit progressivement mise en position d'aborder l'hétérogénéité stylistique — bien que la prescription d'homogénéité stylistique fût probablement, en réalité, devenue effectivement caduque en amont, sous l'effet de l'effondrement des corpus esthétiques homogènes du point de vue du style.

En ce qui concerne ces transformations, il faut mentionner un autre champ de référence, dont l'influence sur la conceptualisation de la notion de style dans les arts visuels est encore plus ancienne. Il s'agit de la constellation des pratiques et des savoirs qui ont entouré, depuis l'Antiquité, l'art oratoire et littéraire, puis, à partir du

⁵⁹ « *Great changes do not happen overnight. If this one does, it will take time and happen gradually. Also, there is no reason to believe that every artist will be driven to eclecticize or learn to juggle. The majority will quite likely continue successfully to cultivate one manner in which they were born or educated, or which they have chosen as the one most compatible to their personal skills and likings, leaving the comparison and wider contrastive activity to the art as a whole, or to those personalities in it that are irresistibly attracted by the severalty of its sides.* » (Kroeber 1970 : 133)

18^e siècle, l'étude de la langue. Cette seconde influence, qui d'un certain point de vue est méthodologiquement liée à la première, a aussi contribué, ultimement, à impulser un « refroidissement » de l'analyse de l'art, orientant les efforts des chercheurs vers la question du fonctionnement structurel de l'art en tant que langage. Ceci pouvait seulement, d'une certaine manière, favoriser l'étude de l'hétérogénéité stylistique, dans la mesure où cet intérêt pour le fonctionnement du langage a eu tendance à faire disparaître les anciens jugements de valeur qui portaient sur les œuvres, pour tenter de faire plutôt ressortir les phénomènes de cohérence et d'incohérence identifiables au niveau de l'énonciation et de la perception. L'histoire des liens entre l'étude du langage et les arts visuels est longue, et constitue un terrain d'étude qui a suscité beaucoup d'intérêt. Avant de noter quelques moments importants de cette histoire, et de décrire ses liens avec l'hétérogénéité stylistique, il importe cependant de rappeler que cette histoire et ces liens sont tributaires d'un ensemble de limites plus vaste, qui concernent toute tentative d'arrimer le fonctionnement du langage parlé ou écrit à celui de ses diverses formes dans les arts visuels.

Pendant la Renaissance, comme nous l'avons vu, l'art oratoire et la littérature avaient été le lieu d'emprunt des structures et des valeurs liées à l'usage du style dans les arts visuels. Puisant à la littérature des manières un ensemble de critères esthétiques, Vasari importait simultanément dans le champ naissant de la réflexion sur l'art une morphologie du discours, une manière d'analyser le style pour décrire et évaluer le mode d'existence de ces qualités. Bien entendu, malgré qu'il eût recours à la littérature, Vasari n'avait pas encore développé de liens conceptuels systémiques entre la structure de la langue parlée et écrite et celle du langage visuel. Chez Winckelmann en contrepartie, le recours aux théories littéraires et linguistiques est plus affirmé — bien qu'il ne s'en réclame pas de manière véritablement explicite pour fonder son approche méthodologique. Cependant, son héritage va être déterminant pour ce qui est des jugements portés sur la question de l'hétérogénéité dans le style. Winckelmann s'opposait en effet aux auteurs des traités sur la rhétorique de l'Antiquité, qui concevaient depuis Aristote deux modes d'écritures possibles au terme de l'évolution linguistique : l'un dans lequel les parties

étaient liées en un tout, fondues dans un seul style homogène, et l'autre dans lequel elles étaient perceptibles dans leur hétérogénéité, empruntant à divers registres stylistiques. Dans le second cas, l'orateur était libre, au terme du processus historique, de puiser à volonté dans le vaste répertoire des formes mises en place précédemment (Potts 1994 : 101).

Or Winckelmann croyait qu'il existait une sorte de « déterminisme » stylistique interdisant aux artistes de se situer simultanément dans une multiplicité de « paradigmes » esthétiques⁶⁰. Contrairement, donc, à ce qui est suggéré dans la tradition rhétorique de l'antiquité, dont il connaissait certainement les traités d'étude littéraire, Winckelmann pose à partir de l'art grec l'impossibilité, pour tout artiste, de choisir parmi plusieurs registres stylistiques celui qui se prête le mieux aux circonstances et au type de travail auquel il s'adonne — et même de varier les registres au sein même de l'œuvre qu'il est en train d'élaborer (Potts 1994 : 73, 95, 98, 101). Et, comme Vasari l'avait fait à propos du talent individuel, c'est cette fois au style d'époque que l'artiste se doit d'être fidèle, sous peine de se voir entraîné à l'échec. Cette position se révélera particulièrement influente — réapparaissant notamment dans le célèbre credo wölfflinien : « tout n'est pas possible en tout temps » (Potts 1994 : 102).

La conception de l'évolution du style popularisée par les traités sur la rhétorique antique, à laquelle Winckelmann était opposé, peut être rapprochée d'une conception très répandue au 18^e siècle concernant le développement du langage. On supposait alors que tout langage en devenir connaissait deux stades de développement. Au cours du premier stade, caractérisé par une certaine fragmentation, la signification s'articule à la description objective de la réalité. Le second stade marque une unification structurelle : les phénomènes esthétiques se développent, avec une préoccupation pour l'agencement des parties. La connaissance

⁶⁰ « *This promised a new fusion of stylistic analysis and history which was to remain both deeply alluring and highly problematic for subsequent generations of art historians. It also represented a new notion of style as a definition of the empirical limits within which any artistic performance, of its very nature, had to operate, limits inherent in the material operations of a particular language of representation, which were not subject to conscious control.* » (Potts 1994 : 101)

se formalise donc au tout début de la genèse linguistique et les développements ultérieurs visent à enrichir la communication : le style y sert à transmettre la connaissance avec davantage d'effet et à accroître la persuasion et le plaisir du langage (Potts 1994 : 102 ; Potts 1991 : 22-23). Le schéma d'évolution du style de Winckelmann est directement calqué sur cette idée du passage de l'utile au beau au superflu, hérité de l'histoire des langues.

En ce qui concerne le recours aux théories sur le langage, les travaux de Wölfflin ne s'avancent pas beaucoup plus loin que ceux de Winckelmann. Cependant, du point de vue de la conceptualisation des transformations internes de l'art, Wölfflin a systématisé son modèle d'une manière qui dénote encore l'influence de ces théories — bien qu'il faille également mentionner le rôle déterminant joué par la montée en popularité du positivisme au 19^e siècle⁶¹. Donald Preziosi rapporte notamment l'existence d'une conception courante à l'époque de Wölfflin selon laquelle l'évolution des langues s'effectuerait sur la base de transformations structurelles prédéterminées, plutôt que sous l'effet d'influences culturelles et géographiques (Preziosi 1998 : 113). Stephen Melville signale, d'autre part, que « *[Wölfflin's] five founding polarities introduce a recognizable linguistic model for art history, surprisingly close to Saussure's* » (Melville 1990 : 10). L'hypothèse d'une influence de la linguistique sur la pensée de Wölfflin est d'autant plus vraisemblable que le père du célèbre historien de l'art était lui-même un spécialiste de la linguistique et de l'histoire des langues (Preziosi 1998 : 113). Pour Joan Hart, cette centralité souterraine du modèle linguistique chez Wölfflin préfigure les modèles analytiques plus récents⁶².

⁶¹ « A l'aide de ces concepts (les *Grundbegriffe*), [Wölfflin] pense pouvoir appréhender une couche inférieure des formes qui seraient en elles-mêmes inexpressives et appartiendraient à un développement purement optique. On a eu raison de voir dans cette attitude les effets du positivisme dont Wölfflin a été particulièrement imprégné. Ce positivisme qui lui fut transmis sans doute par la lecture de Henry Thomas Buckle et celle du philologue August Böckh, mais avant tout par son propre père, également philologue, Eduard Wölfflin. » (Recht 1995 : 42)

⁶² « Les interprétations actuelles en histoire de l'art insistent davantage sur le langage de l'art : c'est une démarche dont Wölfflin a été l'initiateur. Pour lui, l'art est une forme de langage, que les signes s'y conforment ou non; s'ils s'y conforment, le style est classique et, dans le cas contraire, le style est baroque. » (Hart 1995 : 91)

Dans un même ordre d'idées, Sauerländer rappelle que deux contemporains de Wölfflin, Benedetto Croce et Julius von Schlosser avaient explicitement proposé que l'histoire de l'art, contrairement à l'étude des styles individuels, soient généralement et « simplement considérée comme une histoire des langues » (Sauerländer 1983 : 258-259)⁶³. Au 18^e siècle déjà, comme nous l'avons vu, Johann Gottfried Herder fait relever pour sa part que, pour tout son immense mérite, le « système historique » de Winckelmann possède au final une inflexion excessivement « critique ». Or l'impulsion scientifique et typologique que Herder souhaite voir donnée à l'étude de l'art est précisément celle qui préside à l'étude des *textes* : « Dans les travaux scientifiques, la critique a commencé quand on a appris à distinguer chez les Anciens entre l'authentique et l'inauthentique et qu'on a cherché à reconstituer les versions originales des textes. Pour de multiples raisons, les arts n'ont pas encore bénéficié de cet avantage [...] » (Herder 1993 : 33, 34, 41)⁶⁴. C'est également, selon Herder, ce rapport des formes visuelles aux langues et aux divers contextes culturels dans lesquels elles déploient leur particularités structurelles qui rend problématique le très critiqué *Essai sur l'allégorie* de Winckelmann⁶⁵.

Dans la seconde moitié du 20^e siècle, les références à l'étude de la langue comme modèle épistémologique se sont multipliées, que ce soit dans les travaux de

⁶³ « La thèse de Croce est diamétralement opposée à ce que certains ont appelé l'interprétation impersonnelle du mouvement de l'histoire ; pour Croce, seules les personnalités historiques possèdent une réalité [...] Pour Croce, il n'y a pas véritablement d'histoire de l'art mais seulement une histoire des artistes. Le reste est une histoire du langage artistique, des traditions, de la transmission des conventions artistiques. En définitive, Schlosser faisait une distinction entre l'histoire du style et l'histoire du langage artistique par analogie avec la distinction entre l'histoire de la littérature et celle du langage ; l'un étant le royaume de la vraie création artistique, l'autre celui de l'héritage le plus passif, du processus d'accumulation successive de formules, types conventionnels et modèles. » (Pächt 2003 : xxiii)

⁶⁴ Herder note par ailleurs qu'« [i]l n'y a que depuis l'époque où on a désappris à voir, où l'on ne possède donc plus aucun savoir historique, que l'on s'adonne à la philosophie et que l'on construit des systèmes », p. 45. Puis, p. 48 : « Il est certain que tout cela [le projet historique de Winckelmann] est incomplet, et non seulement incomplet mais idéaliste. »

⁶⁵ « [...] malgré tout ce que l'allégorie comporte d'images et de signes naturels, elle n'en est pas moins soumise à l'arbitraire et à certaines conventions qui la rendent compréhensibles et en font une forme de pensée courante, dans la mesure où elle est dans le monde un objet naturel "fini". Elle est dépendante de la langue, de la représentation, de l'éducation, de l'entourage, des habitudes visuelles et souvent du genre des mots, du "le" et "la" utilisés dans la langue, de sorte qu'on se voit contraint de procéder et de parler de l'allégorie propre à différents peuples, différentes langues et différentes époques, et de rechercher comment ceux-ci peuvent se faire des emprunts mutuels, peuvent adopter tel ou tel élément. » (Herder 1993 : 61-62)

Meyer Schapiro (Schapiro 1982)⁶⁶, Richard Wollheim (Wollheim 1994) ou Nelson Goodman (Goodman 1998), qui tous ont explicitement proposé une analogie art-langage, sans toutefois ancrer cette analogie dans une analyse structurale du langage parlé et écrit. La philosophie analytique, avec le « virage linguistique » (*linguistic turn*) qu'elle a popularisé dans le champ de l'analyse des arts visuels, a eu un impact indirect sur l'évolution du concept de style comme outil de catégorisation en art (voir également note 67). Elle a déplacé l'emphase de son utilisation traditionnelle, de type « essentialiste » — qu'est-ce que l'art « incarne », qu'est-ce que le style « traduit » ? (Herder 1993 : 33) — à une utilisation « effective » — comment l'art agit-il, qu'est-ce que le style « identifie », pour quel moment ? Cette vision « post-iconologique » du style convient bien au projet d'analyse de l'hétérogénéité stylistique, bien qu'il faille, encore une fois, insister sur les limites de l'analogie art/langue lorsqu'elle concerne le langage visuel et surtout, les spécificités du style individuel, qui engagent des restrictions décisives.

2.8 L'hétérogénéité stylistique comme critique de l'usage de la notion de style

L'époque moderne fait l'expérience des variantes stylistiques et du manque d'homogénéité à l'intérieur d'un style artistique ; celle-ci mènera peut-être à une conception plus raffinée du style. (Schapiro 1982 : 49)

Finalement, nous pouvons certainement nous permettre d'inscrire dans cette partie, consacrée à la notion de style, les effets « rétrospectifs » de l'objet étudié. L'hétérogénéité stylistique a été identifiée et discutée par certains historiens de l'art, mais cette identification n'a pas encore donné lieu à une interprétation satisfaisante. Conséquemment, les enjeux véritables de l'hétérogénéité stylistique ne sont toujours pas compris. Ceci signifie que les mentalités sont toujours attachées à une conception

⁶⁶ Avec un passage qui répond bien à la critique du relativisme esthétique souvent associé à l'hétérogénéité stylistique : « Un style est comme un langage : il a un ordre et une capacité expressive internes, qui admettent des variations dans l'intensité ou la finesse de la phrase. Ce mode d'analyse relatif n'exclut pas les jugements de valeur absolus ; il les rend possibles à l'intérieur de chaque système parce qu'il abandonne toute norme déterminée de style. Ces idées sont acceptées par la plupart de ceux qui étudient l'art aujourd'hui, même si tous ne les appliquent pas avec conviction. » (Schapiro 1982 : 43)

relativement archaïque du style, et occasionne entre autres conséquences un certain nombre d'effets sur la création contemporaine. Dans un tel contexte, il serait inopportun de parler d'un effet « rétrospectif » de l'hétérogénéité stylistique sur l'histoire de l'art qui soit véritablement significatif du point de vue de sa visibilité intellectuelle — et d'ailleurs il semble probant que l'influence de l'hétérogénéité stylistique soit vouée à se manifester de manière prédominante au niveau de l'art, plutôt que dans son analyse. Pourtant, l'hétérogénéité stylistique se tient sur les marges de la discipline, en latence, indirectement identifiée et commentée, imprimant *de facto* son effet, à distance, sur le style et la réflexion sur l'art en général. Que peut-on dire, dans ce contexte, de la nature exacte de cet effet ?

On l'a vu, les modèles analytiques du style sont habituellement fondés sur des comparaisons entre les œuvres, qui cherchent à établir des rapports et des mises en série, et ultimement des corpus stylistiques plus ou moins importants. Ils dégagent des constantes qui, par la suite, permettent de s'interroger sur les dynamiques plus larges de l'art, en observant l'évolution des styles à travers les époques et les cultures. De ces modèles, dont il est entendu que leur bon fonctionnement dépend de ces constantes, on peut encore dire, comme on l'a déjà proposé, que leur constitution fait en sorte que tout fait stylistique atypique leur échappe et s'efface de l'histoire. Une telle constatation s'impose d'elle même à partir de la réflexion sur l'hétérogénéité stylistique. L'hétérogénéité stylistique n'était pas la condition *sine qua non* d'une telle constatation mais, à partir de son indentation, elle lui donne une nouvelle ampleur qui amènera peut-être à revoir subséquemment un certain nombre de pratiques — car la force avec laquelle la présomption d'homogénéité dans le style opère en tant que fondement méthodologique équivaut actuellement à celle d'une certitude scientifique.

Effet corrélatif — Les modèles analytiques du style que nous utilisons pour décrire l'art du présent sont encore marqués d'inflexions méthodologiques héritées de l'étude de l'art du passé. Or ces modèles se sont largement constitués à une époque où l'on souhaitait rendre compte de formes d'art effectivement plus homogènes du

point de vue du style. Une des conséquences de ce fait est que l'analyse de l'art a gardé une tendance structurelle à *tirer des considérations d'ordre général de l'étude d'œuvres individuelles*. Ce travers produit parfois de curieux effets de décalage dans les études sur l'art contemporain, où la société est souvent décrite dans son ensemble à travers le prisme d'une œuvre individuelle, exemplifiant un modèle herméneutique très partial. D'une œuvre, on dit ainsi qu'elle « incarne » une démarche, « exprime » une pensée critique, « résume » un message ou une intention, « reflète » l'esprit d'une génération ou d'une classe sociale, etc. On trouve ici le meilleur moyen de clore l'interprétation des œuvres et de séparer l'art de la réalité, par le jeu bien connu de l'essentialisme, avec ses intentions bien définies, ses catégorisations rassurantes et sa manière commode d'organiser les relations entre les idées et les objets. Le fondement essentialiste et son corollaire, le processus d'exemplification, opèrent à plusieurs niveaux. En regard de ce trait méthodologique, certains problèmes qui étaient déjà manifestes pour l'art du passé sont devenus impossibles à ignorer pour l'art de la modernité, aux formes plus diverses. De manière encore plus inacceptable, nous continuons encore, à partir de telles exemplifications — et ce plus de six siècles après l'apparition à grande échelle de styles individuels différenciés en occident — à entreprendre les corpus individuels à partir de modèles plus ou moins explicitement dérivés des modèles d'analyse du style collectif. Une telle approche cherche le plus souvent la réduction du corpus de l'artiste à une « courbe » qui révélera, à ses plus hauts points, la pureté univoque de son style — le moment le plus « *représentatif* » de l'évolution de l'artiste, incarné par son « chef-d'œuvre » ou — équivalent moderne — sa période la plus « pertinente » du point de vue historique.

D'une telle inflexion, on peut dès lors dire qu'elle est révélée et soumise à la critique par la réflexion sur l'hétérogénéité stylistique. Car la caractéristique première de l'hétérogénéité stylistique est qu'elle fait penser le sens d'une œuvre comme *relatif au sens d'une autre œuvre*, non pas dans l'optique traditionnellement admise d'une continuité esthétique, mais au contraire dans celui d'une « *mise à l'épreuve* » *au cours de laquelle chaque œuvre est « revue » par une autre dans le corpus*. En ce qui concerne la production de sens, ce déplacement de l'œuvre au corpus — l'œuvre

individuelle ne peut plus « signifier » en parlant pour le corpus, en représentant l'ensemble du corpus ; ce sont plutôt les *relations* entre les œuvres qui sont signifiantes — doit être compris comme soumettant essentiellement l'usage courant du concept de style à une critique déconstructive. On soulignera bien la distinction suivante : ce n'est pas ici le travail herméneutique à proprement parler qui est mis en cause, mais l'incapacité à comprendre le sens comme étant produit par des *correspondances* entre les œuvres⁶⁷. Ce qui est en question n'est pas à strictement parler l'usage qui est fait de la notion de style dans sa totalité : l'hétérogénéité stylistique ne donne pas à concevoir une critique générale et absolue du style (2.9), mais bien une critique d'un certain *usage* du style — celui qui fétichise la concordance, l'exemplification et la présomption d'homogénéité pour mieux ignorer les relations organiques dans le corpus, d'observation plus difficile.

2.9 La critique du style

On n'élimine pas le style par un *fiat*. Aussi vaut-il mieux chercher à le définir proprement. Sans le réhabiliter tel qu'il était, composons avec lui et soumettons le à la critique. (Compagnon 1998 : 196)

À partir des années 60, et suite à un processus semblable dans le champ des études littéraires, la notion de style a fait l'objet d'une critique de fond qui récusait les fondements méthodologiques mêmes de l'histoire de l'art. Cette critique, qui n'a fait qu'aller en s'intensifiant au cours des décennies suivantes, a atteint une intensité parfois violente dans laquelle — il semble à présent difficile de l'ignorer — il a pu arriver que s'exprime ce qui ressemble fort à une sorte de ressentiment

⁶⁷ Ainsi le *linguistic turn* précédemment évoqué en tant que moteur de la réforme de la notion de style intervient-il ici à nouveau pour confirmer cette description de l'hétérogénéité stylistique comme afférente à cette réforme, par son insistance sur les relations *différentielles* entre les styles au sein du corpus : « [...] ce que Ferdinand de Saussure nomme [...] « l'arbitraire du signe ». Dans l'optique saussurienne, les signes ne sont pas le produit de l'imitation (ils ne ressemblent pas aux choses auxquelles ils réfèrent), mais de la différence. La signification est « oppositionnelle » : un mot ne prend son sens que par la manière dont il s'oppose à tous les autres mots du même langage, par la manière dont il s'en différencie. Pour Saussure, le sens des signes dépend de leur contexte, en premier lieu du contexte formé par le langage même auquel ils appartiennent » (Bois 1999 : 27).

méthodologique « œdipien » visant peut-être, en réalité, les valeurs de l'histoire de l'art traditionnelle davantage que le style lui-même. Plusieurs biais méthodologiques de l'histoire de l'art ont été relevés et déconstruits ; des pans entiers de la discipline ont été renversés, ou relégués à des zones d'ombre, à partir desquelles il est devenu beaucoup plus difficile de deviner en quoi ils pourraient bien encore posséder une quelconque pertinence pour les pratiques actuelles. L'approche iconologique d'un Panofsky, par exemple, qui a longtemps tenu le haut du pavé dans le champ des approches historiques de l'œuvre d'art, a été déposée au profit d'approches moins lourdement déterminées. La nouvelle histoire de l'art, souhaitant se débarrasser de toute conception normative, exclusive et « essentialiste » de l'art — impulsion qui devait principalement entraîner une critique du caractère « ethnocentrique », « bourgeois », et « masculiniste » de l'art canonique et de son interprétation — s'est naturellement attaquée au style, symbole de la violence des découpes stylistiques et des normes qui leur étaient associées. Que le formalisme parût occulter la dimension anthropologique de l'art — et le style devenait la victime de son ancienne association aux divers systèmes formels, symboles d'une autonomie coupable de l'art. Que le subjectivisme et le fétichisme de la figure de l'artiste fussent mis en cause — là encore le style était emporté, avec son corollaire de circonstances, la biographie « héroïque » — car, là au contraire, « le style est l'homme même » (Buffon). Chaque mouvement visant une école de pensée donnée et ses valeurs implicites pouvait se fonder sur la légitimité de sa critique pour disposer du style *en tant qu'outil* — en toute logique, car il est bien connu que les outils dictent l'utilisation qu'on en fait... Jamais on avait vu, dans la profession, un terme accumuler autant de mauvaises « fréquentations » et se transformer, comme par génération spontanée, en « corps de valeurs » : de fait, le style incarnait toute la violence et la partialité des anciens discours. Jusqu'à tout récemment, si l'utilisation du terme de « style » pour décrire l'art du passé était encore acceptée, il était inconcevable — du moins dans le milieu universitaire — de songer même à l'utiliser pour analyser l'art actuel — dont il était compris qu'il se situait naturellement, en quelque sorte « par delà » le style. Aucune coïncidence si la peinture connaissait à cette époque, dans les milieux académiques, un sort semblable. Symptomatiquement — on le notera au passage —, aucune

« mort », plus que la « mort du style », la « mort de la peinture » ou la « mort de l'auteur » n'a donné lieu à des descriptions aussi riches en plaisirs et en violences subtiles, mêlées de soulagement et de juste solennité. Le style était coupable « par association », et donc structurellement, par définition — a priori⁶⁸.

Malgré ces critiques, l'histoire de l'art n'a pas réussi à se débarrasser entièrement du concept de style, bien que l'on ait même songé à utiliser simplement d'autres termes, pour désigner le même phénomène — comme ceux, par exemple, d'« idéologie imagée » (Hadjinicolaou 1978) ou de « mode historique » (Alpers 1979). La discipline continuait d'avoir besoin du même outil pour effectuer ses lectures historiques. Dans *La notion de style*, Schapiro a fait ressortir une caractéristique essentielle du style — intrinsèquement liée à la pratique de l'histoire de l'art —, qui explique le recours fréquent que font d'autres disciplines (comme l'archéologie) à cette notion : le style produit un « trait symptomatique » servant à « localiser et dater l'œuvre » (Schapiro 1982 : 35). Cette caractéristique est absolument irréductible et à elle seule suffit à invalider l'idée de la caducité de la notion de style. Cette notion fait du style le seul *marqueur identitaire synthétique* dont nous disposions. Et c'est d'ailleurs précisément la définition qui en a été retenue par la philosophie analytique : le style comme outil conceptuel doit se borner à représenter sa fonction de « signature » : « *style consists of those features of the*

⁶⁸ Ici, dans un exemple assez caractéristique, la mort n'a pas été assez « sanglante » : « *The history of art is no longer the history of styles. The notion of style, which once seemed to define the discipline, has loosened its grasp on our thoughts about art; many of the most powerful minds of the field have subjected it to critique; it is not adequate to our thinking about visual form and representation today. Style has obviously been a terminal case for some time, so much so, in fact, that the rethinking of the discipline over the last few decades did not submit the category to the full force of its critical wrath. Yet the death of this concept seems so strangely slow and bloodless, so nearly invisible, that one hesitates to write its obituary and lay it to rest : it has not been adequately historicized, its discursive contours have not been drawn with any precision, and its eclipse has yet to be charted. It is to such an historicization that I would like to contribute here [...] My argument is that the categories of art history have always been central to thinking about mass culture in Germany, from the rise of Kulturkritik to the Frankfurt school; and that the crisis of culture accompanying the development of a modern consumer market was, in turn, inscribed within the analytical tools of the academic history of art* » (Schwartz 1999 : 3-4; nous soulignons). L'auteur poursuit avec une critique de la notion de style au tournant du siècle qui, bien entendu, ne parvient qu'à mettre en cause, et fort justement en ce qui concerne l'histoire de l'art, l'utilisation qui en était faite alors — ce qui ne suffit évidemment pas à rendre caduque la notion de style en général. Du reste, en opposant « style » et « mode », l'auteur ne semble pas saisir que la notion de « mode » ne saurait fonctionner si la notion de style ne continuait pas de la sous-tendre structurellement.

symbolic functioning of the work that are characteristic of author, period, place, or school » (Goodman 1975 : 808). Son utilisation doit se dispenser de la question de savoir ce qu'il *traduit* (son « sens », dont la quête est qualifiée par Gombrich de « diagnostique ») ou ce qu'il *devrait supposément être et faire* (prescription critique que le même auteur qualifie de « pharmacologique ») (Gombrich 1999). Tant qu'il y aura des formes de *langage* humain, il semble donc inévitable qu'il y ait du style, puisqu'il y aura nécessairement de la *spécificité historique*, une volonté *d'identification* de cette spécificité, et une nécessité de *communiquer* autour d'elle, c'est-à-dire de faire *référence* à cette spécificité pour produire du sens.

Réduire le concept de style à cette définition première lui confère une souplesse qui est liée à un impératif : celui de *faire et de refaire constamment les catégories stylistiques*, selon l'angle d'approche que nécessite l'étude de questions particulières — plutôt que de figer ces catégories de manière définitive, pour les soumettre par exemple à des essentialismes historiques généraux ou pour leur attribuer une valeur d'exemple pour la création. Une fois cette prémisse intégrée, il devient évident que l'hétérogénéité stylistique apparaît comme une pratique épistémologique qui, tout en agissant sur le plan stylistique, plutôt que de mimer un retrait stratégique de ce champ de praxis, constitue bien, encore une fois, une critique *de facto* de la notion de style : car chaque « style », socialement déterminé, représente nécessairement, jusqu'à un certain point, une *barrière phénoménologique* — c'est la condition *sine qua non* du degré d'ouverture et de profondeur de l'accès au monde donné qu'il propose ; l'hétérogénéité stylistique implique bien sûr, en contrepartie, un questionnement de ces déterminismes et des valeurs qui les sous-tendent (voir 2.8-2.10). Mais, comme on le voit, le rapport entre « style » et « hétérogénéité stylistique » ne saurait en aucun cas être perçu sous la forme d'une opposition primaire — car l'hétérogénéité stylistique dépend d'une connaissance subjective du style et le style traîne nécessairement dans son sillage un quotient d'intensité qui est inévitablement mis en relation avec des notions d'homogénéité et d'hétérogénéité.

2.10 Redéfinition du concept de style

On argumentera peut-être ici, *a contrario*, que le style est bien plus que ce qui vient d'être décrit, que la définition de marqueur identitaire tombe trop court — et une telle critique serait légitime. Un tel argument demanderait de mieux définir le style simplement parce que l'on pressentirait dans le style un outil d'une complexité synthétique telle qu'il paraîtrait absurde de ne pas s'en prévaloir alors qu'il promet tant. Avec le style, on peut, semble-t-il, rendre compte de beaucoup plus que de simples systèmes de liens référentiels. De fait, il est vrai que la définition du style comme « marqueur identitaire » constitue une manière de « noyau irréductible » de la notion de style : il a permis de mettre sa « critique » en perspective. Mais un tel noyau, en lui-même, ne dit effectivement rien — ou du moins, rien *encore* — de véritablement significatif. La « critique du style » pouvait bien avoir un fondement en tant que critique d'un *usage* donné du style. Cela signifierait alors que l'on puisse également, inversement, faire *bon usage* du style — à partir du moment où les travers qui ont été éclairés par la critique seraient tenus en échec. Peut-on dès lors, pour autant, deviner la nature de ces bons usages ?

L'interminable somme des débats historiques qui entourent la notion de style suffit à nous avertir des dangers qui menacent toute tentative de la définir à partir d'un tel point de vue, et dans tous les cas une telle entreprise dépasse largement les objectifs que nous nous sommes fixés ici. Nous partons de l'hypothèse qu'une définition du style n'est pas nécessaire pour comprendre l'hétérogénéité stylistique, parce que la notion de style dans ses particularités se transforme avec son objet et l'utilisation qui en est faite, et s'adapte à leurs besoins. Meyer Schapiro a bien montré les rôles différents que joue la notion de style pour l'archéologue, pour l'historien de l'art, pour « celui qui fait une histoire synthétique de la culture » — pour le critique et pour l'artiste. Avons-nous besoin, pour l'analyse de l'hétérogénéité stylistique précisément, d'une définition du concept de style ? Nous ne le pensons pas, la preuve de cette hypothèse devant néanmoins se faire d'elle-même, *a posteriori* — c'est du moins ce que nous souhaitons —, par la bonne transmission du contenu des travaux

présentés. Mais à cause des malentendus élémentaires qui flottent autour de cette notion, nous proposons une brève définition qui, sans avoir l'ambition d'être utilisable en toutes circonstances, nous permettra d'entreprendre l'analyse.

Tout d'abord, en reprise de ce qui a été noté ci-dessus, réitérons : le style relève d'abord et avant tout du marqueur identitaire : il résume une spécificité qui ne saurait réapparaître sous une forme rigoureusement identique. On pourrait ensuite dire, en vertu d'un certain nominalisme : le style ne correspond à rien en soi. Nous avons développé un ensemble de formes de langage pour décrire le langage lui-même et les modalités du style existent à l'aune de ces formes. Le style n'est rien d'autre que ce qu'il a toujours été, c'est-à-dire : ce par quoi nous appréhendons le langage, quelle que soit sa forme. Tout ce qui émane de l'humain est marqué du sceau stylistique : il contient les traces de la pensée et de la sensibilité des sujets. Mais nous sommes concernés ici par les arts visuels et plus particulièrement par le style individuel. Pour nous, le style, même s'il est réduit à la production d'un artiste individuel, est un immense champ de forces — nous avons avancé, en introduction, cette formule quelque peu dramatique : un « gouffre » pour la pensée. Dans cet immense champ de forces, nous nous épuisons en efforts, toujours renouvelés, pour nous déchiffrer nous-mêmes. Les questions que nous nous posons naissent au même rythme que les certitudes que nous croyons acquérir ; c'est l'intensité de ce passage d'un état à un autre qui appelle son retour. Il n'y a pas de progrès dans ce processus ; le style est un champ où notre attention doit constamment se relancer elle-même, et tous les outils que la tradition de la réflexion sur l'art a mis à notre disposition doivent demeurer à portée de main — car le moment où ils se montrent utiles est toujours impossible à déterminer d'avance. La volonté de chaque génération de « dépasser » les précédentes doit ici être mise en perspective : les nombreuses disciplines et écoles de pensée qui ont contribué au vaste édifice de la réflexion sur l'art ont fourni autant de « styles de connaissance », dont la pertinence peut surgir à n'importe quel moment sans qu'elle ait été préalablement soupçonnée. Le style comme lieu de réflexion est un fourre-tout, une sorte d'arène où des forces de pensée et de sensibilité s'entrechoquent autour de la question du langage. Puisqu'il est ici

question de style individuel, nous devons ajouter de manière décisive : à la question du langage en tant qu'il émane d'un corps particulier. Et nous ne cachons pas que la question de la spécificité de ce corps, en tant que ce corps est amené à interagir avec un corpus social, nous semble jouer un rôle de premier ordre dans la question du style — et, *a fortiori*, dans la réception de l'hétérogénéité stylistique. Singularité problématique, régularité collective : ordre individuel multiple. Il n'y a pas de hasard à ce que le style paraisse un gouffre pour la pensée lorsque celle-ci se replie sur son versant analytique, alors qu'il peut avoir le caractère de la plus grande clarté et de la plus grande immédiateté sur son versant sensible. On pourrait s'aventurer plus loin et affirmer : le style est coalescence totale. Par définition et structurellement, le style excède tout ce que la pensée et les sensations peuvent produire à un moment donné de la représentation : c'est sa spécificité en tant que coalescence. Seule la multiplication des modèles d'appréhension du style permet d'envisager une approximation de cette coalescence. Travailler ces modèles — pour les mettre en série, les juxtaposer, les superposer « en transparence », et faire parler ces mises en relation — devrait être considéré comme un impératif de la pratique historique, et la condition nécessaire d'un usage productif de la notion de style — le style comme praxis.

3. Critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique

Nothing marks so clearly the opposition between the art of the past and the art of today as the unity of visual forms then and the multiplicity of visual forms now. In a manner unprecedented in the history of art, the most contradictory [tendencies] seem to be compatible with each other [...] But the loss of vitality compared to the one-side strength of earlier epochs is immeasurable. It is a beautiful task of the scholarly history of art to preserve at least the idea of such a unified visuality, to overcome the confusing jumble and to bring the eye into a firm and clear relation to the visual. (Wölfflin, cité par Schwartz 1999 : 31-32)⁶⁹

La section qui suit est consacrée aux critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique. Nous possédons assez de traces écrites qui rendent compte des réactions suscitées par l'hétérogénéité stylistique pour constituer une manière de « florilège » de sa critique. Depuis longtemps, l'absence d'homogénéité dans le style est source d'inquiétude. Qu'il s'agisse du style d'une culture, d'une œuvre individuelle, ou d'un corpus donné importe peu : le manque d'homogénéité y est presque systématiquement décrit comme un défaut. Que des opérations de « translation » aient fait porter les mêmes jugements de valeur d'une échelle d'hétérogénéité à une autre (transposition de la société au corpus, du corpus à l'œuvre) semble hors de doute. Ce qui est moins clair, c'est le *sens* dans lequel ces translations se sont effectuées — par exemple : a-t-on d'abord pris conscience de ruptures dans l'homogénéité du style d'un individu, pour transposer ensuite cette conscience à l'échelle de la société, ce grand « corps » collectif ? Selon toute probabilité, des mouvements de va-et-vient ont renforcé, au fil des siècles, l'identification d'un modèle d'hétérogénéité à un autre, donnant aux critiques de l'hétérogénéité du style dans la culture la même tonalité que celle sur laquelle se déclinent les critiques de l'hétérogénéité stylistique au sein de l'histoire de l'art. Cette tonalité se fera

⁶⁹ Sans même qu'il ne soit encore question d'imitation et de pastiche, Wölfflin, qui consacrait l'essentiel de ses efforts au problème des transformations cycliques des styles, était déconcerté par le nombre et le rythme rapide des nouvelles transformations visibles dans la société. Pour cette raison, il allait jusqu'à refuser le terme de style aux nouvelles occurrences stylistiques qu'il y observait. Cette citation est tirée de l'introduction d'une des premières éditions des *Principes fondamentaux*.

rapidement entendre, elle se résume dans le principe suivant — quiconque déploie une multiplicité de styles le fait, bien entendu, intentionnellement ou malgré lui : dans le premier cas de figure, il peut être soupçonné de ne pas avoir d'identité propre, ou de manipuler les styles en fonction d'intérêts particuliers (c'est là l'essentiel de la critique de l'hétérogénéité stylistique, qui fait équivaloir celle-ci à une pratique dévoyée du pastiche) ; dans le deuxième cas, on peut tout simplement mettre en cause une mauvaise formation professionnelle, une certaine mesure d'incompétence, voire même l'inadéquation de l'artiste — tant il est vrai, comme l'écrit Svetlana Alpers, que « la question de l'identité [...] n'est après tout qu'une autre manière de poser la question de l'authenticité » (Alpers 1991 : 19). Quoi qu'il en soit, l'hétérogénéité stylistique, sauf exception, est toujours comprise comme problématique a priori, c'est-à-dire structurellement, et dans des termes qui, le plus souvent, engagent un jugement moral.

3.1 Critiques historiques de l'hétérogénéité dans le style de culture et dans le style individuel

3.1.1 Critique de l'hétérogénéité dans la culture : éclectisme historiciste et pastiche

La dernière perversité de ce style, c'est la nécrophilie universelle [...]. (Adorno 1973 : 209)

Il n'y a pas de pire ennemi pour la forme que la disponibilité de toutes les formes. (Baudrillard 1997 : 40)

Avant d'entamer la critique historique de l'hétérogénéité stylistique à proprement parler, et pour qu'elle gagne en clarté, nous devons probablement rappeler les termes d'une autre critique historique, qui a pris pour objet l'hétérogénéité du style dans la société. Il est fort probable que cette critique se soit transposée sans grande modification sur l'hétérogénéité stylistique, en raison de

ressemblances superficielles. Comme on le constatera, les termes de l'analyse et de l'évaluation, dans les deux cas, sont essentiellement les mêmes.

Comme on l'a maintes fois fait remarquer, le 19^e siècle a vu apparaître l'éclectisme historiciste en tant que mode de production culturelle dominant dans le monde occidental. Le paysage stylistique qui est ainsi dessiné à cette époque a rapidement généré un ensemble diversifié de réactions inquiètes, comme si l'incapacité nouvelle de chaque culture européenne à trouver un style unitaire qui lui soit propre représentait un verdict dangereux, signalant une rupture profonde entre l'état de la culture et son essence historique. Les termes de l'interprétation de ce phénomène pouvaient varier. Dans un premier cas de figure, par exemple, la culture pouvait être décrite comme malade et décadente, souffrant d'anémie et n'ayant conséquemment plus la force de s'exprimer par un style unitaire fédérateur ; conséquemment, elle en était réduite à puiser dans le répertoire des styles historiques. Ou encore, on pouvait considérer que la culture était séduite par la mode superficielle de l'historicisme : qu'elle fût si vulnérable à cette séduction montrait bien l'état de fragilité auquel elle avait été réduite. Quelle que soit la nature de l'explication, on le voit, l'historicisme n'emportait pas l'unanimité. Le chaos des styles contemporains posait — et continue d'ailleurs de poser pour plusieurs — la question très difficile de la continuité entre les époques antérieures et l'époque présente. Jusque là, l'ordre des styles correspondait à une intelligibilité du monde. Selon toute probabilité, cette nouvelle nébuleuse stylistique, avec ses contrastes dissonants et ses mouvements rapides, augurait un futur bien peu rassurant. Baudelaire lui-même identifiait déjà clairement cette même disparition de la cohésion stylistique dans la culture, qu'il condamnait dans son *Salon* de 1846. Malgré le plaidoyer en faveur de la vie moderne pour lequel il est resté célèbre, il s'opposait à l'éclectisme, établissant un lien explicite entre la nouvelle disparité des styles dans la culture et celle qui s'instaurait dans les œuvres individuelles :

Comparez l'époque présente aux époques passées au sortir du Salon ou d'une église nouvellement décorée. Allez reposer vos yeux dans un musée ancien, et analysez les différences.

Dans l'un, turbulence, tohu-bohu de tous les styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, *poncifs* de toutes sortes, et tout cela visible au clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau : bref, absence complète d'unité, dont le résultat est une fatigue effroyable pour l'esprit et pour les yeux.

Dans l'autre, ce respect qui fait ôter leurs chapeaux aux enfants et nous saisit l'âme, comme la poussière des tombes et des caveaux saisit la gorge, est l'effet non point du vernis jaune et de la crasse des temps, mais de l'unité profonde. Car une grande peinture vénitienne jure moins à côté d'un Jules Romain que quelques uns de nos tableaux, non pas des plus mauvais, à côté les uns des autres.

Cette magnificence des costumes, cette noblesse de mouvements, noblesse souvent maniérée, mais grande et hautaine, cette absence des petits moyens et des procédés contradictoires, sont des qualités toutes impliquées dans ce mot : la grande tradition. (Baudelaire 192 : 150-151)

Ironiquement, presque trente ans plus tard, c'est précisément pour établir un contraste avec l'unité supposée de la culture française que Nietzsche adressait à ses propres compatriotes, dans la première *Considération inactuelle*, un commentaire tout à fait semblable à celui de Baudelaire :

Tout devrait pourtant avertir [l'Allemand] : chaque regard jeté sur ses vêtements, son intérieur, sa maison, chaque promenade à travers les rues de ses villes, chaque visite dans ses magasins de mode ; dans ses relations sociales il devrait se rendre compte de l'origine de ses manières et de ses mouvements, avoir conscience des grotesques surcharges et des juxtapositions de tous les styles imaginables que l'on retrouve dans nos établissements d'art, parmi les joies que nous procurent nos concerts, nos théâtres et nos musées. L'Allemand amoncelle autour de lui les formes et les couleurs, les produits et les curiosités de tous les temps et de toutes les régions, et engendre ainsi ce modernisme bariolé qui semble venir d'un champ de foire et que, à leur tour, ces savants définissent et analysent comme le « moderne en soi » ; et il demeure lui-même tranquillement assis au milieu de ce chaos de tous les styles. (Nietzsche 1990, vol. 1 : 156)

Comme on le sait, dans la seconde *Considération inactuelle*, Nietzsche reprendra le thème de la menace de la connaissance historique pour la vie. Dans la *Naissance de la tragédie*, il avait déjà expliqué l'éclectisme historiciste par ce qu'il décrivait comme un manque de force vitale. L'excès d'historicisme était vu comme le résultat du développement de la raison démystificatrice, qui dépouillait les sujets de leur

ancienne « atmosphère protectrice » (Safranski 2000, 107). La véritable puissance mythique disparaissant, les simulacres de mythes devaient se multiplier :

Que l'on considère à présent l'homme abstrait, privé de la lumière du mythe, l'éducation abstraite, la morale abstraite, le droit abstrait, l'État abstrait ; qu'on se représente le déchaînement confus de l'imagination artistique non maîtrisée par l'ascendant d'un mythe familial ; qu'on imagine une culture n'ayant pas de foyer originel fixe et sacré, mais condamnée, au contraire, à épuiser toutes les possibilités et à se nourrir chichement de toutes les cultures, — c'est là le présent ; c'est le résultat de cet esprit socratique qui s'est voué à la destruction du mythe. Et, au milieu de tous les restes du passé, l'homme dépourvu de mythes demeure éternellement affamé, creusant et fouillant pour trouver quelques racines, lui fallût-il les découvrir en exhumant les antiquités les plus lointaines. Que signifie ce monstrueux besoin historique de l'insatisfaite culture moderne, cette compilation d'innombrables autres cultures, ce désir dévorant de connaître, sinon la perte du mythe, la perte de la patrie mythique, du giron maternel mythique ? Que l'on dise si les contorsions sinistres et fébriles de cette culture sont autre chose que le geste avide de l'affamé se jetant sur de la nourriture, — et qui voudrait apporter encore quelque chose à une telle culture, irrassiable quoi qu'elle absorbe, et transformant dès qu'elle y touche les aliments les plus substantiels en « Histoire et Critique » ? (Nietzsche 1990, vol. 1 : 123)

Voilà donc une première explication de la faiblesse qui pousse la culture à succomber au pastiche : un excès d'explications, trop de connaissances, une raison toute-puissante qui obscurcissent l'élan vital de la culture, la force du mythe et du drame, moteurs de son homogénéité. Dans les années 30, Carl Einstein ne dira pas autre chose dans sa propre critique de l'hétérogénéité des styles dans la société. Lui aussi, comme Baudelaire, fait valoir que l'implosion du style dans l'œuvre individuelle doit être mise en relation avec l'implosion des styles dans la société. Et comme pour Nietzsche, c'est un excès de « rationalisations » et d'« interprétations » qui lui paraît être à l'origine de la multiplication des styles dans la société : « La caractéristique principale de cette mentalité [le rationalisme bourgeois], écrit-il, était un éclectisme veule » (Einstein 1934 : 27). Ici la somme organisée des connaissances, la perspective rationaliste, sont assimilés à une manière de relativisme cognitif :

L'européen fut inondé par une telle masse d'interprétations que toute trace d'une réalité précise se perdit irrémédiablement dans l'ornière de la paraphrase. Ainsi l'occidental fut-il poussé vers l'éclectisme, qui détermina son art. On finit par circonscrire l'héritage monstrueux et au lieu de saisir les

forces primaires, on accommoda les résidus de seconde classe des nombreux styles du passé. (Einstein 1934 : 24)

L'accumulation incessante d'interprétations devait conduire la culture libérale à une complète absurdité. En raison de son individualisme, l'homme y était devenu éclectique à tout propos, en toutes choses, et chacun en était réduit à exploiter quelque chiffon de l'héritage pourri. Une telle surabondance d'explications devait logiquement conduire celles-ci à ramper les unes contre les autres et à se détruire mutuellement. De sorte que le résultat final de cette époque libérale « raisonnable », de son historicisme éclectique, se traduit par le fait que la civilisation et sa « réalité » dégénèrent à l'absurde à cause de l'abondance d'interprétations rationalistes. (Einstein 1934 : 28)

Mais la perspective « cognitive », la néfaste origine « socratique », telle que la décrit Nietzsche, n'était pas la seule avenue pour expliquer la multiplication des styles. Carl Einstein a aussi décrit l'éclectisme historiciste comme un effet de la culture industrielle, dans laquelle les interprétations du monde perdaient leur sens pour se transformer en autant de « paraphrases » hétérogènes qui pouvaient apparaître à la demande des nouveaux consommateurs. « L'être jadis unitaire, écrit-il, se pulvérisa dans les nuages vagues des interprétations utilisées selon les goûts et les commodités du client » (Einstein 1934 : 21). Cette idée n'était pas entièrement nouvelle. Elle était apparue au tournant du siècle, dans les débats entourant la *Kulturkritik*. Dès 1905, Karl Widmer, dans « *Mode und Kunstgewerbe* », avait fait explicitement correspondre l'éclectisme des styles dans la culture industrielle avec le mécanisme de la mode et le pastiche des styles artistiques, qui affectait les artistes à rebours :

The « historical tendency » is a true child of our Steam Age. Artistic capacity can not keep pace with the breakneck speed of modern mass production [...] [But] any danger that fashion's perpetual need for change will ever create difficulties for the art industry was out of the question : the museums are inexhaustible, and the copying of older models can proceed at the rate required by industry and the market.
(Widmer, cité par Schwartz 1999 : 16-17)⁷⁰

⁷⁰ L'auteur décrit par ailleurs, dans un paragraphe assez intéressant, la logique sexuelle sous-tendant les jeux de l'offre et de la demande qui dirigeaient les modulations stylistiques de la mode au début du siècle, à partir du système des classes sociales : « *The energies of production and the claims to class identity are also erotic energies, or so wrote [Elster] : "Alongside the drive to imitate and the desire for social differentiation through fashion, the most important moment of all is the erotic need for variation". As capital mixed with and remapped culture, wrote critics, it also released erotic energies*

Ces commentaires peuvent être mis en relation avec l'analyse ultérieure de la société du spectacle et de la théorie critique de la culture contemporaine, dont cette analyse est tributaire : ainsi, une généalogie de la critique du pastiche dans la culture capitaliste se dessine à partir des travaux de Theodor Adorno et de Max Horkheimer (Adorno et Horkheimer 1983) jusqu'à Jean-François Lyotard (Lyotard 1979), Benjamin H. D. Buchloh (Buchloh 2000), Douglas Crimp (Crimp 1981, 1993), Hal Foster (Foster 1985, 1996) et Fredric Jameson (Jameson 1991)⁷¹. Quoi qu'il en soit, il semble évident que cette critique du pluralisme et de la déclinaison du même prenant l'apparence de la différence ait constitué le socle de la critique de l'inauthenticité chez l'artiste moderne et contemporain. Mais chez Einstein, une inflexion supplémentaire apparaissait, qui doit être mise en relation avec le contexte épistémologique de l'époque (4) : en réaction à l'héritage cognitif et à l'évolution technique et économique contemporaines, c'est la transformation *psychique* du sujet moderne, la désintégration de son ancienne « âme », qui décrit l'engagement du processus de clivage stylistique⁷² :

in order to appropriate them. One critic equated the perennial modifications which generate the « new » with the way changes in clothing styles regularly shift emphasis from one of the female « secondary sexual characteristics » to another : from hips to breasts to waist to buttocks. « Industrialism », he concluded, « accomodates all instincts, sexual desire as well as the urge for variation, to make its products desirable ». The critics of fashion discerned a primitive beat behind the cyclical changes in the visible form of consumer commodities, and it alarmed them. The id was even seen to cross national borders : fashion was not only classed and gendered but had a political topography as well. Though the phenomenon of fashion extended beyond apparel, women's clothes were always the reference point, and few commentators failed to point out that European fashions were developed in Paris, where they were launched in the demi-monde — the world of café singers, actresses and prostitutes. The constellation of fashion represented [...] the revenge of the French. » (Schwartz 1999 : 25-26)

⁷¹ L'origine de cette critique peut être trouvée chez Marx, qui avait déjà vu dans l'usage du pastiche idéologique le symptôme d'une anxiété devant la nécessaire mise en œuvre de la nouveauté historique : « Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas de toutes pièces, dans des circonstances qu'ils auraient eux-mêmes choisies, mais dans des circonstances qu'ils trouvent immédiatement préétablies, données et héritées. La tradition de toutes les générations disparues pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et, au moment précis où ils semblent le plus occuper à se bouleverser eux-mêmes et à bouleverser les choses, à créer quelque chose qui ne s'est jamais vu, c'est justement là, dans de pareilles époques de crise révolutionnaire qu'ils incantent anxieusement les esprits du passé, les appelant à la rescousse, leur empruntant leurs noms, leurs mots d'ordre et leurs costumes, pour jouer, sous ce déguisement vénérable et dans cette langue d'emprunt, les nouvelles scènes de l'histoire universelle. » (Marx 2007 : 50)

⁷² Une idée que l'on retrouve déjà chez Goethe, qui note que pour les Anciens, « [l]e sentiment existait encore, sans fragmentation de l'observation contemplative, l'incurable scission partageant les forces saines de l'homme ne s'était pas encore produite ». Goethe lie explicitement la fragmentation du

Comme la civilisation à couches multiples offre des possibilités de choix extrêmement variées, les réactions de l'âme en subissent une différenciation plus marquée; elles se brisent en facettes et leur affaiblissement comporte d'autant plus de danger que chaque réaction se délite pour ainsi dire en une gradation multiforme : l'énergie psychique se disperse. Il en résulte une diminution du sens du fatal et de la force des aspirations et des réactions d'ordre coercitif. (Einstein 1934 : 24)

C'est pour cette même raison que l'art décèle d'avance les crises et les maux d'une époque. Un exemple : le subjectivisme de l'époque libérale et les tendances vers la scission se manifestèrent — médicalement banalisées — sous la forme de la schizophrénie [sic].

L'importance de l'art contemporain se révèle dans la dissolution de la réalité conventionnelle. Chaque annihilation de la structure du Réel est conditionnée par une transformation de la structure psychologique. La décadence banale de la personnalité fut préparée au XIX^e siècle (déterminé par le type du technicien) à la suite de la « parcellisation » et de la spécialisation de l'individu. (Einstein 1934 : 31)

Nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur cette composante psychologique de l'analyse de l'hétérogénéité dans le style. Mais, quoi qu'il en soit, tous les historiens d'art n'ont pas eu la même position critique vis-à-vis de l'historicisme. On a pu, par exemple, considérer l'historicisme sur un mode plus neutre, en tant que nouveau paradigme artistique. Telle était l'approche de Robert Rosenblum, qui a démontré que l'historicisme n'était pas une invention du 19^e siècle — et, conséquemment, que son arraisonement à la seule naissance de la culture industrielle était problématique —, mais apparaissait dans toute son ampleur dès le 18^e siècle. En outre, Rosenblum a établi un parallèle explicite entre « l'attitude de Picasso vis-à-vis l'histoire de l'art » et l'éclectisme du 18^e siècle (Rosenblum 1967 : 108). On doit fort probablement aller plus loin encore, et estimer que les premières formes importantes d'historicisme soient apparues pendant la Renaissance. De fait,

« véritable esprit de l'Antiquité » au processus historique de lecture scientifique du monde et au désenchantement qu'il entraîne : « Mais de même que les Anciens déjà, quand ils s'adonnèrent aux sciences dans toute leur ampleur, se trouvèrent dans une pénible situation, dans la mesure où, pour saisir la diversité des objets situés hors du monde humain, une division des forces et des capacités, une atomisation de l'unité s'avérèrent être quasi inévitables, de même les modernes, dans des cas de ce type, jouent un jeu plus risqué encore où ils s'exposent à tout moment, quand ils travaillent en détail sur toutes sortes d'objets de réflexion, au danger de se disperser et de se perdre dans des connaissances disparates, sans compenser pour autant l'inaccessible, comme les Anciens savaient le faire, par l'achèvement de leur personnalité » (Goethe 1993 : 74-75).

on pourrait argumenter que c'est la Renaissance qui, par un ensemble de formes discursives et de techniques nouvelles, invente structurellement l'historicisme en tant que celui-ci fonde la modernité⁷³. Burckhardt lui-même va jusqu'à affirmer que « La Renaissance n'a créé aucun style organique propre » (Burckhardt cité par Didi-Huberman 2002 : 80). Ce qui apparaîtrait alors en cause, dans la critique décrite de l'éclectisme historiciste ne serait pas tant l'historicisme en tant que tel — on devrait alors condamner les artistes de la Renaissance pour leur imitation de l'art antique — que la multiplicité des sources, leur cohabitation, et la qualité inférieure de la reformulation artistique, qui n'a pas loisir de « dialectiser » pleinement l'emprunt. Une autre manière d'aborder le problème, plus longue à mettre en œuvre, consisterait à voir, précisément, dans la critique du pastiche, l'envers de ce qu'elle prétend être, c'est-à-dire : un rejet inavoué de la modernité occidentale et une nostalgie inconsciente des systèmes théologiques dominants qui précédaient la Renaissance.

3.1.2 Critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique

Note préliminaire — Nous avons classé le Tintoret et Sébastien Bourdon dans la catégorie de l'hétérogénéité stylistique à partir de l'œuvre elle-même et du commentaire critique qui l'a pris pour objet à l'époque même où cet œuvre s'est constitué. Mais un nombre important de facteurs, liés principalement à la distance historique, nous impose de suggérer une certaine prudence : pour des artistes aussi éloignés de nous dans le temps, les processus d'attribution et de datation sont difficiles ; il peut être ardu de distinguer les originaux des copies, les œuvres autographes de celles qui ont été produites par l'atelier de l'artiste. C'est donc la

⁷³ Voir Panofsky (1960) pour une analyse fascinante du retour à l'Antiquité et du renversement complet de l'utilisation du terme « moderne » pendant la Renaissance : ce terme, qui désignait à l'origine le *gotico* contemporain, s'est ensuite vu associé par Vasari à la résurrection de la manière grecque antique : « *In Vasari's terminology therefore, [moderno] no longer denotes a style opposed to the "buona maniera greca antica", it denotes, instead, the "buona maniera greca antica" revived in contradistinction to the "buona maniera greca antica" itself.* » (p. 34-35). On le voit, la notion de modernité apparaît déjà d'emblée, comme liée à une forme particulière de « post-modernité » employée à un retour du passé (« *a concerted effort to revive the culture of [classical antiquity]* », p. 36). « *These borrowings, it seems to me, should not be interpreted as implying a lack of originality or sincerity: the greatest masters have resorted to appropriation, even quotation, as an intensive device.* » (p. 37)

constitution même du corpus qui demeure problématique, avec les conséquences que l'on imagine aisément. Quant à Rembrandt, nous ne l'aurions certainement pas spontanément arrimé à l'hétérogénéité stylistique, mais la critique d'Hadjinicolaou aborde son œuvre en ces termes, et il nous a paru indispensable, par conséquent, de le faire figurer momentanément parmi les autres représentants.

Il faut le souligner également, dans les cas spécifiques du Tintoret et de Bourdon, la critique de l'hétérogénéité stylistique est implicite, en quelque sorte — ou, pourrait-on dire : elle apparaît « par la négative ». En effet, si les commentaires historiques sur les œuvres et les œuvres elles-mêmes pointent en direction d'une hétérogénéité stylistique, les historiens de l'art qui l'interpréteront ici la nient, car ils souhaitent présenter une image stylistiquement homogène du corpus. Ce faisant, ils font clairement ressortir que l'hétérogénéité stylistique pose problème. En réalité, il n'est plus nécessaire à ce stade d'expliquer les motivations profondes de cette réticence ; après l'enquête qui a été précédemment menée sur la notion de style, nous les devinerons sans difficulté. Ce qui importe principalement dans ces deux critiques n'est donc pas l'argument sur lequel on fonde la critique de l'hétérogénéité stylistique, mais les *moyens* qui sont mis en œuvre pour amortir l'hétérogénéité stylistique et donner du corpus un visage plus unifié.

3.1.2.1 Le Tintoret par Hans Tietze, Jean-Paul Sartre

Along with much that is great, he had within himself a certain roughness and barbarity of conception ; even his artistic morality was often erratic, so that he was capable of most unconscionable childish daubing. He lacked the rule of higher law, which the artist, especially when daring to venture onto new terrain, must impose upon himself. (Burckhardt, cité par Syre 2000 : 27)

On le conçoit aisément, il y a, dans l'absolu, plusieurs manières de rendre compte de l'hétérogénéité stylistique. L'absence de cohésion entre les styles peut ainsi être alternativement perçue comme un défaut ou une qualité. Quel que soit le

cas, le jugement doit s'accompagner d'explications qui lient la réflexion sur le style de l'artiste à un champ de valeurs plus larges, en faisant ressortir le processus par lequel les deux sont reliés. On peut aussi décrire l'hétérogénéité stylistique sur un mode plus structurel, mais il s'agit là d'une approche relativement récente du phénomène. L'histoire de l'art, traditionnellement, et en vertu même de son usage de la notion de style, pouvait difficilement accorder une valeur positive à l'hétérogénéité stylistique. Une telle disposition ne posait pas de problème sérieux à la discipline tant que les artistes considérés étaient des figures mineures de l'art occidental. Mais il existait un certain nombre de cas problématiques, difficiles à ignorer, où l'ampleur des réalisations devait être conciliée avec la question de l'hétérogénéité dans le style individuel. Le Tintoret représente un tel cas, peut-être l'exemple d'hétérogénéité stylistique le plus convaincant que la Renaissance italienne ait à nous offrir. Vasari, déjà, témoin de l'œuvre, en avait souligné l'inconstance :

Tout ce qu'il fait plaît mais, dans le domaine de la peinture, c'est un être extravagant, capricieux, prompt et résolu, le cerveau le plus terrible qu'ait jamais connu cet art ; on le voit dans toutes ses œuvres et dans ses compositions fantastiques qu'il réalisa à sa manière avec des moyens tout à fait différents des autres peintres : il a même outrepassé l'extravagance avec ses inventions nouvelles et bizarres et les étranges fantaisies de son esprit qu'il a réalisées au hasard et sans dessin, comme s'il voulait montrer le peu de sérieux de la peinture (Vasari 2007 : 368)

Nous avons choisi pour illustrer la critique de l'hétérogénéité stylistique chez cet artiste le traitement qu'en a indirectement donné Hans Tietze (1880-1954), élève de Riegl et membre de la deuxième École de Vienne. D'une manière assez caractéristique de l'histoire de l'art à son époque, Tietze a voulu rendre compte de l'importance de l'œuvre du Tintoret tout en maquillant l'existence de l'hétérogénéité stylistique qui la caractérise — il parle ainsi, typiquement, de la « nature divisée » (Tietze 1948 : 27)⁷⁴ de l'artiste, de sa « maîtrise osée de possibilités infinies » (Tietze 1948 : 26). L'historien de l'art est « parvenu » à cette fin en s'appuyant sur le schéma organique de l'évolution du style, bien connu, qui prévalait alors dans le champ de la discipline — et qui faisait se succéder des périodes d'essor, de maturité et de déclin. Pour évacuer la question de l'hétérogénéité stylistique, il suffisait essentiellement, à

⁷⁴ Ce texte était prêt pour la publication avant la deuxième guerre mondiale.

partir de cette division structurelle, d'aménager une plage centrale prédominante représentant le style de maturité de l'artiste, et qui représenterait le stade d'épanouissement optimal de sa personnalité artistique. Le mélange des styles serait ainsi cantonné aux périodes de jeunesse et de vieillesse. Tietze a théorisé dans des termes qui se veulent universels cette correspondance entre les périodes stylistique et le degré de représentativité du style. Le style central est plus représentatif de l'« essence » de l'artiste individuel parce qu'il caractérise un moment de sa vie où ce dernier n'est plus victime des débordements de la jeunesse et ne connaît pas encore les tâtonnements solitaires, le déclin des forces de la vieillesse, le décalage vis-à-vis de l'esprit de l'époque. Pendant la période centrale, l'artiste est en symbiose parfaite avec son milieu et en pleine possession de ses moyens ; un point d'équilibre est atteint qui permet la plénitude de l'expression :

The middle style of an artist such as that from which we have tried to deduce the essentials of Tintoretto's treatment of form means middle not only in regard to time but also in regard to conception. The term thus comprises the line of ideological development resulting from the sum total of the artist's work, a line to which the individual works approximate only in a comparative degree, and it does not denote merely the period of masculine maturity lying between youth and old age, though it is true that during this period the artist generally approaches most closely to the middle line. During this period the two conflicting forces, his need for individual expression and the general trend, come nearest to achieving perfect balance, because the artist now feels himself more in harmony with the prevailing opinions of his own generation than either before or afterwards. In his youth his individuality develops without the discipline of important and regular commissions, while in his old age the contrast between the constant claims upon his activities and the increasing isolation of a great master produces a tension [...]. (Tietze 1948 : 45)

Ou encore, de façon encore plus explicite :

Tintoretto's middle period — like that of any other artist — is more objective, and because it lacks both the excessive temperamentality of his youth and the lonely self-seeking of his old age, it is the clearest reflection of the style to which he aspired. Inserted between two magnificent anarchies, it is an expression of orthodoxy. The works of the middle period give the most concise view of the master's formal theories. (Tietze 1948 : 21 ; nous soulignons)

Ainsi, contrairement à une interprétation qui décrirait une hétérogénéité de styles constante à travers l'œuvre, mais subsumée par une « unité esthétique » — comme dans l'explication de l'hétérogénéité stylistique chez Picasso par Schapiro —, l'approche de Tietze choisit de découper le corpus en parties pour faire ressortir la période centrale, « insérée entre deux anarchies magnifiques », plus conséquente du point de vue du style, et donc plus représentative de la personnalité de l'artiste — « *when the real Tintoretto begins to appear* » (Tietze 1948 : 39). Ceci doit nous permettre, écrit Tietze, de saisir intuitivement la qualité fondamentale qui sous-tend tout l'œuvre du Tintoret : « *however great the possibility of false judgments as to details of his works, the general Tintorettesque element, the peculiar fundamental tone, which determines the special feature of his art, should be unmistakably accessible to intuitive comprehension* ». (Tietze 1948 : 16).

Pourtant, Tietze peine à cerner avec précision le « style central » de l'œuvre du Tintoret, et la lecture tripartite qu'il fait de son itinéraire stylistique semble construite pour amortir l'effet d'hétérogénéité, visible dans l'ensemble de l'œuvre, par cette tentative quelque peu artificielle d'assimiler ses formes extrêmes aux périodes de jeunesse et de vieillesse. D'abord, comme l'historien en convient lui-même, il est particulièrement difficile de rendre compte de l'éclectisme du début de la carrière du peintre :

The productions of [Tintoretto's] early period thus appear to us in a very uncertain light. That they must have been considerable is warranted by the artist's great desire to create and by his early successes ; the Scuola di San Marco would never have employed an artist without rank or reputation. But it is difficult to establish what they were, because there is no definite line of development linking the works with one another. The whole character of the first decade of Tintoretto's activity is that of an experiment ; an experiment which had to be made, but whose provisional and ephemereal nature we ought to realize more than what is generally done. [...] All the works preceding [the Last Supper in San Marcuola and the first Miracle of St. Mark] — or supposed to precede them — are lacking in unity, variable, of uncertain intention ; they contain, so to speak, so little of Tintoretto, and are strongly indebted to Venetian tradition before and at the time of Titian [...]. (Tietze 1948 : 35-36).

De l'aveu même de l'auteur, cet éclectisme est tel qu'il interdit de connaître de manière sûre l'identité des maîtres du Tintoret et d'évaluer même approximativement la quantité d'œuvres produite par l'artiste pendant cette période. En outre, il occasionne d'importants problèmes d'attribution — bien que Tietze, ici, ne suppose pas, comme il le devrait peut-être, que de tels problèmes puissent troubler la constitution du corpus « central » du Tintoret.

Pour expliquer l'éclectisme de cette première période, on l'a vu, Tietze a recours à l'hypothèse de l'immaturation du jeune artiste — une explication qui, en théorie, vaut pour tous les artistes. Mais il offre aussi une explication psychobiographique plus personnelle, propre au Tintoret, qui rend compte de l'éclectisme poussé de sa manière. Tintoret, explique Tietze, aurait développé cette manière en réaction à un événement important de sa jeunesse : le refus du Titien de le prendre comme apprenti, après quelques jours seulement de fréquentation. Selon l'histoire canonique, le Titien aurait pris peur en observant le talent du jeune artiste et refusé de le prendre sous son aile. Par une sorte de dépit réactionnel, le Tintoret se serait alors livré à une démarche d'« absorption » frénétique de tous les styles disponibles à Venise, en opposition spécifique à celui du Titien :

The restless and contradictory elements in Tintoretto's first period of activity—the nature of which we can guess even though we cannot define it exactly—seem to me to be most easily explained as a reaction against his love for Titian. Repulsed by the teacher to whom he felt himself instinctively drawn, he went as far as he could to the other extreme, to the painters who had custody of all Venetian tradition except that part of it which was Titianesque, to the craftsmen from whom he tried to glean all the secrets of their technique. He could utilize everything, but the imperative need to devote himself to a revered model remained unsatisfied. The time was bound to come when he would be unable to resist any longer the attraction of Titian, and this crisis in his life seems to have been imminent about 1547. (Tietze 1948 : 39)

La date de 1547 correspond à l'exécution de la *Cène* de San Marcuola, œuvre à laquelle Tietze associe la résolution œdipienne du rapport au maître. La fusion des autres écoles vénitiennes et l'absorption de l'apport du Titien mènent à la constitution du « véritable » premier style du Tintoret, qui n'est rien d'autre que sa nouvelle

faculté à recevoir enfin, dialectiquement, la totalité de l'héritage vénitien (la couleur), avant d'absorber l'héritage romain de Michel-Ange (le dessin) (Tietze 1948 : 42) : « *from a mighty extension in two opposite directions springs Tintoretto's own style in its first phase* » (Tietze 1948 : 42). Autour de 1560, le style du Tintoret a atteint « sa forme définitive d'expression » (Tietze 1948 : 16), avec des œuvres telles que la *Cène* de San Trovaso. Cette « entrée en vérité » dans le style propre du peintre marque, pour l'historien, la fin de l'hétérogénéité dans le style. On remarquera ici, au passage, un mécanisme de transposition méthodologique qui intervient typiquement dans l'histoire de la réflexion sur le style. On cherche à définir l'essence de l'artiste, et l'on trouve cette essence dans une période centrale de son œuvre, qui reflète le mieux sa personnalité, qui à son tour reflète au mieux le style géographique et de période. La même tendance tautologique opère dans le champ du connaissance (Bal 2006). Le style du Tintoret, dit Tietze, c'est ni plus ni moins qu'un style qui représente l'héritage de Venise — « *This fundamental derivation from Venetian art is Tintoretto's essential characteristic [...] Tintoretto never overstepped the artistic boundaries of Venice* » (Tietze 1948 : 42). Mais qu'a-t-on dit en définitive de la spécificité du « style » du Tintoret avec une telle définition — surtout si l'on songe aux autres artistes vénitiens de son époque ?

Sur le versant tardif de la carrière du peintre — la section du texte de Tietze est intitulée : « *The Style of Tintoretto's last years* »⁷⁵ —, l'hétérogénéité stylistique réapparaît, écrit Tietze, bien qu'apparemment atténuée par les bonnes relations entre le peintre et ses commanditaires. Mais c'est pourtant à ce moment précis que le peintre vénitien, œuvrant à la Scuola di San Rocco, travaille enfin « pour lui-même », écrit Tietze, qu'il lui est donné de « vivre sa pleine vie artistique » (Tietze 1948 : 45)⁷⁶ : « *everything he painted in the Scuola di San Rocco was done according to the*

⁷⁵ En réalité, Tietze est forcé de « tordre » les dates pour accommoder son schéma puisque, comme il l'écrit lui-même, le Tintoret a « travaillé toute sa vie pour la Scuola di San Rocco », les premières œuvres de sa main qui s'y trouvent datant de 1549. Bien entendu, cette seule phrase rend complètement inopérante la division périodique du corpus du Tintoret, qui posait que l'hétérogénéité des styles de la Scuola di San Rocco résultait de l'âge du peintre.

⁷⁶ Plus haut dans le texte, Tietze a déjà contredit son schéma en affirmant que la période centrale en est encore une de recherche et que la dernière période représente le niveau de plus grande confiance en soi du peintre : « *The Last Supper in San Trovaso, from which we have tried to deduce the elements of this*

dictates of his own heart » (Tietze 1948 : 49). Sans voir de contradiction avec l'hypothèse précédente, selon laquelle la fusion des styles dans la période centrale devait correspondre à la voix « véritable » du Tintoret, Tietze relie cette fois la diversité stylistique à une puissante authenticité dans l'expression identitaire de l'artiste :

In the wealthy and respected Scuola di San Rocco we find him imposing his artistic personality so successfully, despite opposition at the beginning, that the decoration of the magnificent rooms at length became the most personal of all his works, the monument to his art which it took him all his life to erect [...] Tintoretto here enjoyed an exceptional degree of independence, he was working with a community with whom he felt himself spiritually akin, but in consequence of the special circumstances he was working without competitors, without prescribed rules and without supervision [...] Even a description so short as this of the paintings in the upper hall shows how varied were Tintoretto's conceptions and how carefully he avoids monotony of form. In the pictures painted a few years later in the lower hall the lack of sameness is even more noticeable. In this case each picture follows a different principle, each is filled with a different atmosphere and reveals different stylistic influences, although they were all executed about the same time. They seem to have nothing in common except the same directness and freedom of conception. This is due to the fact that here Tintoretto, as we remarked, above, was working so to speak for himself and at the same time for his fellow-members, with whose simple piety he had been familiar for years. (Tietze 1948 : 445-48)

Revenons sur cet étonnant passage. Ainsi, nous sommes en mesure d'observer dans la Scuola di San Rocco, la réalisation « la plus personnelle » du Tintoret, celle où, enfin, il « impose sa personnalité artistique ». Or c'est précisément au moment où l'artiste « travaille pour lui-même » que la proximité des œuvres révèle non seulement une absence de « ressemblance » et de « monotonie », mais bien plus : « *each picture follows a different principle [...] reveals different stylistic influences, although they*

art, thus stands as a prominent landmark on the ridge separating two periods ; it is the introduction to the middle period of Tintoretto's activity, no longer encumbered with the learning acquired at school, which, while tentatively seeking its path like the early period, has not yet attained the self assurance which characterizes Tintoretto's style in his old age, when he masters the forms of expression of the period and without thought for anything else aims only at artistic fulfilment » (p. 21). Plus loin : « the mature style of the master's old age » (p. 25) ou encore : « the style of his old age, with its self-sufficiency and regardlessness [...] [the work for the Scuola] becomes Tintoretto's last and most personal expression [...] give the impression that they were created to satisfy a thirst for creation rather than to comply with the wishes of those who commissioned them [...] they summarize the unity of Tintoretto's artistic personality [...] » (p. 50).

were all executed about the same time [...] They seem to have nothing in common except the same directness and freedom of conception. This is due to the fact that here Tintoretto, as we remarked, above, was working so to speak for himself [...] ». On ne saurait le dire plus clairement : la période de maturité du Tintoret, celle où il est pleinement lui-même, correspond au plus libre usage de styles hétérogènes.

Remarquons cependant au passage — en ce qui a trait à la multiplicité de styles dans l'œuvre tardif du Tintoret—, que Tietze a bien fait ressortir le rôle joué par l'atelier dans la production artistique du Cinquecento, et expliqué que la multiplicité des styles dans les œuvres tardives du Tintoret puisse être attribuée, jusqu'à un certain point, aux nombreuses « mains » qui seraient intervenues dans le processus artistique. Tietze met en valeur certains aspects très particuliers du fonctionnement de l'atelier du Tintoret, qui le distinguaient d'autres ateliers de l'époque — « *remodellings and enlargements* », inversions des images, utilisation de figurines de cire, etc. Malgré que le Tintoret, comme d'autres artistes, ait employé un certain nombre de moyens pour « unifier » le style de son atelier, on doit peut-être soupçonner que la liberté y était plus grande qu'ailleurs, ce qui contribuerait à expliquer la diversité des styles produits.

Ailleurs dans le texte, Tietze donne des indications qui permettent d'interpréter autrement la multiplicité des styles dans son corpus. On doit faire ressortir cette explication précise de l'hétérogénéité stylistique chez le Tintoret car elle est appelée à jouer un rôle important dans la critique qui est faite de l'hétérogénéité stylistique chez d'autres artistes de la modernité. Le cas du Tintoret est particulièrement intéressant du point de vue d'un rapport à la fois pragmatique et subversif au contexte culturel qui régissait, à son époque, la production des œuvres — rapport qui lui valut une certaine admiration, mais également une mesure d'animosité de la part de ses pairs. En effet, recherchant l'obtention de contrats de réalisation à tout prix, on sait que le peintre avait l'habitude de présenter aux commanditaires en lieu de travail préparatoire l'œuvre déjà réalisée, voire même d'aller jusqu'à la leur offrir, quitte à faire suivre le cadeau d'une facture comme ce

fut le cas avec la *Bataille de Lepanto* (1571) (Tietze 1948 : 30). On ne peut expliquer cette impulsion quasi-obsessive par le seul désir de rétribution financière, puisque nous savons également que l'artiste réalisait fréquemment des chantiers à coût de production, voire même à déficit — ce que Tietze attribue à « une rage de créer qui constituait parfois le versant quelque peu désagréable d'une prolifération par ailleurs admirable » (Tietze 1948 : 29)⁷⁷. Il est difficile de ne pas faire le lien entre cette disposition à l'expérimentation formelle, la « rage de créer » et le souci de moduler le style en vue d'emporter la conviction de ses commanditaires, d'une manière qui éclaire l'hétérogénéité stylistique sous un jour familier. Tietze dessine effectivement une interprétation, arraisonnée d'un jugement de valeur, qui pourra rappeler la critique moderne du pastiche (3) : « *When the Crociferi hesitated to entrust him with the painting of the picture for their high altar, because they would have preferred a work by Paolo Veronese, Tintoretto undertook to paint in the style of that master, and actually did it ; the marked adaptability shown in his earlier works may have been due to similar motives. He repeatedly obtained orders by furtive means* » (Tietze 1948 : 29). Cette propension à l'imitation est d'ailleurs visible dès la jeunesse du Tintoret, dans les rapports qu'il établit avec l'un de ses maîtres supputés, Andrea Schiavone. Mais Tietze admet lui-même que, quelle que soit la période concernée, le Tintoret entretenait un rapport semblable avec ses pairs, usant de son « célèbre talent pour adopter le style d'un autre artiste »⁷⁸ :

According to Ridolfi, his enthusiasm was such that he collaborated with Schiavone without asking for any payment, his aim being to master Schiavone's technique. And in fact the older writers found that the works of the two artists could easily be confused [...] Tintoretto was a diligent student, willing to learn from everybody; the sources relate that he even had recourse to masons in order to learn the best technique of fresco, and he did not despise the hints which he could obtain from the craftsmanship of the furniture-painters in Piazza san Marco [...]. (Tietze 1948 : 32)

Throughout his life, Tintoretto was an eager learner and among those who influenced him must be included not only the Venetian and Central Italian masters, but also the Northern Mannerists, who were accessible to him in reproductions [...] Tintoretto did not avoid external influences, nor did he

⁷⁷ Notre traduction. Tietze précise que le Tintoret ne devint jamais riche.

⁷⁸ « *with that famous talent for assuming another artist's style* » (Tietze 1948 : 32)

attempt to conceal them. In the Vulcan's Smithy in the Ducal Palace he used a figure from a fresco by Signorelli at Orvieto ; in the Massacre of the Innocents on the ground-floor of the Scuola di San Rocco he drew inspiration from Giovanni di Bologna's relief of the Rape of the Sabines in Florence. Tintoretto was no longer of an age to overrate the value of original conception ; in San Rocco he did not hesitate to use again a whole series of motifs drawn from others. (Tietze 1948 : 48-49)

Dans l'interprétation de Tietze, l'aveu que Tintoret « n'évitait pas les influences externes, [qu']il n'essayait pas non plus de les cacher » est seulement surpassé par cette phrase surprenante : « Tintoret n'avait plus l'âge où l'on où l'on surestime la valeur d'une conception originale ». « Ne plus surestimer la valeur d'une conception originale » — utiliser cette formule pour décrire la production d'un artiste à propos duquel on appelle à la « vénération » [avant-propos], c'est bien, nous semble-t-il, effectuer la jonction décisive entre la possibilité d'une haute individualité artistique et l'abandon d'une hypothétique essence unitaire de l'artiste — l'aveu qu'il peut-être traversé d'une multiplicité de voix ou moduler son style en fonction des circonstances⁷⁹. On le voit, les termes de « style », de « manière », de « conception » s'échangent les uns aux autres et se succèdent à travers le texte de Tietze, sans que ces différenciations soient expliquées d'un point de vue théorique, ce qui lui permet d'éviter de rendre cette jonction explicite. D'un côté, on souhaite identifier le Tintoret à un style unique qui lui soit propre. De l'autre, on doit bien reconnaître qu'un tel souhait relève de la construction idéale, et que dans les périodes les plus fécondes, le Tintoret décline une multiplicité de styles — et qu'il s'agit même là d'un aspect particulièrement fondamental de cette fécondité. Tietze doit se résoudre à faire de l'hétérogénéité stylistique, en définitive et bien malgré lui, une constante importante dans l'œuvre du Tintoret.

En réalité, le seul moyen de stabiliser complètement l'analyse reviendrait à poser implicitement une unité esthétique qui relie les styles différents — comme le fera plus tard Schapiro à propos de Picasso. On voit donc ici, avec ce premier exemple, un cas assez symptomatique de condamnation structurelle de

⁷⁹ « *This ability to adapt himself to the ideas of those who gave him commissions is surprising in the eyes of a later generation for whom art has become the unrestrained expression of creative individuality, but in Tintoretto's time it was perfectly normal.* » (Tietze 1948 : 53)

l'hétérogénéité stylistique a priori, qui ne fait paradoxalement pas l'économie d'une certaine appréciation du phénomène. Tintoret, très apprécié à son époque, a sombré dans l'histoire par la suite, pour être célébré à nouveau à partir du début du 20^e siècle, lorsque Henry Thode a entrepris la promotion de son œuvre. Celui-ci écrira : « *None of the great masters of the Italian Renaissance has been neglected for so long by scholars of art history* » (Thode, cité par Syre 2000 : 23). À la lumière de la présente problématique et de la modernité du Tintoret, on ne peut penser qu'il s'agisse là d'un simple concours de circonstances.

Jean-Paul Sartre, dans un article intitulé « Le séquestré de Venise », paru dans *Les Temps Modernes* en 1957, approche l'œuvre du Tintoret sous un angle quelque peu différent. Le philosophe ne cache pas son admiration pour le Tintoret, qui est selon lui « le plus grand peintre du siècle [...] le seul rialtin qui ait encore du talent » (Sartre 1964 : 307) : « [...] personne au monde, ni avant lui ni après, n'a poussé plus loin la passion de la recherche » (Sartre 1964 : 311)⁸⁰. Le Tintoret mène cette recherche envers et contre tous⁸¹, malgré d'énormes difficultés, jusqu'à sa fin, précipité par la haine tenace que lui voue Venise — « une animosité qui ne désarme pas » (Sartre 1964 : 291) ; « toute la ville condamne ses procédés » (Sartre 1964 : 303). Et les qualités hors-normes de son art sont pour une bonne part à l'origine de cette haine : « [...] ce qui [...] répugne le plus dans les tableaux de Robusti, c'est leur radicalisme et leur vertu démystifiantes. Bref, il faut récuser à tout prix ce témoignage, présenter la tentative du Tintoret comme un échec, nier l'originalité de sa recherche, *se débarrasser de lui* » (Sartre 1964 : 343).

⁸⁰ « Avec le Titien, la peinture étouffe sous les fleurs, elle se nie par sa propre perfection ; Jacopo voit dans cette mort la condition de sa résurrection : tout commence, tout est à faire [...] Mais — voilà sa contradiction majeure — il ne tolérera jamais que ses expériences freinent sa créativité. Quand il ne resterait dans Venise qu'un seul mur à découvrir, l'office du peintre est de le couvrir : la morale interdit de transformer un atelier en laboratoire. L'art est tout ensemble un métier sérieux et une lutte au couteau contre les envahisseurs. » (Sartre 1964 : 311)

⁸¹ « [...] par en-dessous, derrière la façade somptueuse et banale de cette *réalisation*, il poursuit ses expériences ; toutes ses grandes œuvres sont à double-sens : son utilitarisme étroit masque une interrogation sans fin ; inscrivant sa recherche dans le cadre de la commande payée, il est obligé de bouleverser la peinture en respectant les stipulations du client. Telle est la raison profonde de son surmenage, telle sera plus tard celle de sa perdition. » (Sartre 1964 : 312)

Pourquoi donc Jacopo Robusti attire-t-il sur lui tant d'animosité ? Sartre se reporte à un registre qui, à ce stade, nous sera familier : il ne s'agit évidemment pas seulement des « expériences » du Tintoret, d'une quelconque « passion de la recherche » qui serait sienne. Les charges sont bien connues : l'artiste emprunte continuellement le style d'autrui, il fait *du Véronèse, du Pordenone, du Titien* (Sartre 1964 : 296). Il imite ses confrères, non pas par hommage mais, le plus souvent, pour leur soutirer des contrats : le style qu'il reproduit, il peut s'en vanter, est le même que l'original — et parfois meilleur, la preuve en est faite sur une base répétée. Mais le travail est plus rapide et les prix sont plus bas. De fait, l'œuvre finale est souvent déjà réalisée, alors que d'autres n'en sont qu'à proposer leur maquette⁸². Bref, dans cette ville marchande entre toutes, Tintoret, nouveau « champion du libéralisme » (Sartre 1964 : 314), obéit à la logique du contexte⁸³ ; et il trouve encore mille moyens ingénieux de faire produire par son atelier des œuvres à bon prix, qui ne sont pas de simples copies (Sartre 1964 : 297). Bref, écrit Sartre, dans cet atelier, c'est

[...] la grande braderie du Jour de l'An à la Saint-Sylvestre, et les clients subissaient l'attraction de ces prix de liquidation judiciaire. Partis pour lui commander un médaillon, ils finissaient par lui livrer toutes les parois de leur maison. C'est lui qui a rompu le premier les liens déjà fatigués de l'amitié confraternelle : pour ce darwiniste avant la lettre, le confrère devient l'ennemi intime; il a découvert avant Hobbes le slogan de la concurrence absolue : *Homo homini lupus*. Venise s'élève. Si l'on ne trouve un vaccin contre le virus Tintoret, il dissoudra le bel ordre corporatif et ne laissera subsister qu'une poussière d'antagonismes, de solitudes moléculaires. La République condamne ces méthodes nouvelles, les appelle félonies, parle de travail bâclé, de vente au rabais, d'accaparement. Plus tard, beaucoup plus

⁸² « [...] pour enlever une affaire, il propose la marchandise à prix coûtant : ce contrat de misère lui en apportera d'autres, plus avantageux » (Sartre 1964 : 296). Il « prend de vitesse ses compétiteurs, place les jurés devant le fait accompli, met son savoir-faire, sa promptitude, la diligence de ses collaborateurs au service d'une production de masse qui fait sauter tous les barèmes en lui permettant de vendre ses toiles à des prix de misère, parfois de les donner » (p. 313). À l'occasion, « peu de temps après, il envoie la note » (Sartre 1964 : 298).

⁸³ « Nous aurions mauvaise grâce à blâmer le Tintoret de s'être approprié quelque fois une manière qui n'appartenait en propre à personne. Après tout, il a fait une proposition honnête : "Vous voulez de la vivacité sotté? Je vous en donnerai".

Je reconnais tout ce qu'on veut. Il ne s'agit pas de le juger mais de savoir si son époque se retrouvait en lui sans malaise. Or, sur ce point, les témoignages sont formels : ses procédés choquaient les contemporains, on lui en tenait rigueur. On eût toléré peut-être une certaine déloyauté, mais le Tintoret allait trop loin; ce n'est qu'un cri dans Venise : "Il exagère !" Même dans cette ville marchande, ce marchand trop adroit passe pour un original. » (Sartre 1964 : 301)

tard, d'autres villes, en une autre langue, les honoreront sous le nom de *struggle for life*, de *dumping*, de *trust*, etc. (Sartre 1964 : 314)⁸⁴.

Pourtant Sartre laisse entendre que Tintoret possède *son vrai* style ; il est en effet possible de le découvrir « en personne » à travers certaines œuvres, dans certains contextes⁸⁵. Pourquoi alors cet artiste insiste-t-il pour imiter le style des autres artistes même quand on ne le lui demande pas ? Pourquoi refuse-t-il de s'en tenir à ses propres dons, plutôt que de se perdre dans une « rage » de surproduction imitative⁸⁶?

Sartre reprend ici une explication relativement familière : le comportement du Tintoret s'explique par son orgueil blessé⁸⁷. Deux événements en particulier l'ont marqué de façon déterminante : le premier, nous l'avons déjà évoqué, c'est le rejet du Titien, qui va toute sa vie lui donner « le mauvais œil » ; le second, c'est la mauvaise réponse que le public réserve en 1548 (« l'année-pivot ») à son *Saint-Marc sauvant l'esclave* (Sartre 1964 : 295). Venise souhaiterait qu'il s'en tienne à la tradition et qu'il peigne dans la lignée de Vecellio (Sartre 1964 : 338). En réponse, le Tintoret va non seulement multiplier les styles de ses rivaux en envahissant tous les chantiers,

⁸⁴ Sartre précise par ailleurs que cette logique bourgeoise avant la lettre n'est pas encore reconnue par la bourgeoisie vénitienne, encore fascinée par l'aristocratie. « Le Tintoret déplaît à tout le monde : aux patriciens parce qu'il leur révèle le puritanisme et l'agitation rêveuse des bourgeois ; aux artisans parce qu'il détruit l'ordre corporatif et révèle, sous l'apparente solidarité professionnelle, le grouillement des haines et des rivalités ; aux patriotes parce que l'affolement de la peinture et l'absence de Dieu leur découvrent, sous son pinceau, un monde absurde et hasardeux où tout peut arriver, même la mort de Venise [...] la bourgeoisie ne l'accepte pas sans réserve : toujours il la fascine mais souvent il l'effraye. C'est qu'elle n'a pas conscience d'elle-même. » (Sartre 1964 : 342-343)

⁸⁵ Il évoque ainsi le « *vrai* Robusti » dans la note 1 de la page 300 — c'est lui qui souligne. Plus loin : « Mais si c'est Jacopo Robusti qui vous intéresse, abandonnez la Piazzetta, traversez la place Saint-Marc, franchissez des canaux sur des ponts en dos d'âne, tournez dans un dédale de ruelles sombres, entrez dans des églises plus sombres encore : il est là. À la Scuola San Rocco, vous le tenez : en personne, sans Marietta ni Domenico ni Sebastiano Casser ; il y travaille seul. Une brume sale enfume les toiles ou bien c'est un faux jour qui les ronge ; attendez patiemment que vos yeux s'accoutument : à la fin vous verrez une rose dans les ténèbres, un génie dans la pénombre. » (Sartre 1964 : 321).

⁸⁶ « Est-ce qu'il dépenserait toute cette ingéniosité s'il avait l'assurance de s'imposer par le talent ? Daignerait-il étonner ses contemporains par la quantité de sa production s'ils en admireraient sans réserve la qualité ? » (Sartre 1964 : 326) ; « [...] l'acharnement se tourne en rage : il veut produire, produire sans cesse, vendre, écraser ses rivaux par le nombre et la dimension de ses toiles. Il y a je ne sais quoi d'éperdu dans ce goût du *forcing* : jusqu'à sa mort Robusti court contre la montre et l'on ne peut décider s'il se cherche par le travail ou s'il se fuit dans le surmenage. Tintoret-la-Foudre navigue sous pavillon noir ; pour ce pirate véloce, tous les moyens sont bons. Avec une préférence marquée pour les coups bas. » (Sartre 1964 : 296)

⁸⁷ « [...] l'orgueil vient d'abord [...] Cet homme s'imagine qu'il a reçu par naissance le privilège de transformer sa ville en lui-même et, d'une certaine manière, on peut soutenir qu'il a raison. » (Sartre 1964 : 304)

c'est-à-dire en les attaquant de front ; mais en outre, il va refuser aux puissants — les lettrés et les princes (Sartre 1964 : 319-320) — l'accès à son propre style, comme s'il souhaitait leur refuser le meilleur, tout en le leur laissant seulement imaginer :

Sa retraite n'est pas une déroute : il s'en va en lançant un défi : « Les anciens, les nouveaux, je les prends tous et je les bats sur leur propre terrain. » Mais voilà justement ce qu'on trouvera suspect : qu'a-t-il besoin de jouer leur jeu, de se soumettre à leurs règles quand il suffirait d'être lui-même pour les écraser ? Que de ressentiment dans son insolence [...] "Puisque je fais les meilleurs Véronèse et les meilleurs Pordenone, imaginez un peu de quoi je suis capable quand je me permets d'être moi" [...] L'origine de cela, bien entendu, c'est l'hostilité qu'on lui témoigne. (Sartre 1964 : 326-327)

À la bourgeoisie, et dans les petites églises, il se donnera tel qu'il est. Tout ici — surtout l'orgueil de l'artiste et sa réaction déchaînée — s'explique par son origine sociale : le Tintoret n'est pas ouvrier, ni grand bourgeois, mais son père « appartient à l'artisanat aisé. Ces petits bourgeois mettent leur gloire à ne pas travailler chez un autre » (Sartre 1964 : 307). « Faux-bourgeois », il tient de ses origines « les ambitions les plus forcenées, qui sont à court terme » (Sartre 1964 : 309), une « sombre fierté plébéienne » (Sartre 1964 : 307), un violent désir de légitimation et d'autonomie — et surtout le sens que cette réussite, là, dans cette ville, lui est due : Venise en effet décline, s'accroche à sa gloire passée dans une célébration « bouleversée » et mélancolique de la beauté ; pour maintenir ces effets d'apparat, elle maintient le système des privilèges, importe de l'extérieur les grands talents qui la peuplent. Or Tintoret est un « Vénitien pur sang. Voilà qui explique sa bonne conscience : la récrimination populaire devient dans son cœur une austère passion revendicante » (Sartre 1964 : 308).

Pour Sartre, l'artiste est pris tout entier dans la tourmente de cet orgueil blessé. Pour ne rien arranger, l'époque est une période de crise profonde et la peinture en souffre, « le bonheur de peindre disparaît », « Dieu s'est éteint » (Sartre 1964 : 330, 331). Tout l'œuvre du Tintoret porte la marque terrible de ces circonstances, à la fois sur le plan personnel et sur celui du contexte culturel : « [...] la Terreur est une maladie de la Rhétorique » (Sartre 1964 : 331) ; il manque au Tintoret la « victoire

mystique » (Sartre 1964 : 333)⁸⁸. Au cœur du rendez-vous manqué entre l'artiste, son époque et sa ville, il y a donc une réaction orgueilleuse et le résultat de cette réaction, c'est l'hétérogénéité stylistique. Sartre n'émet pas de jugement de valeur sur le comportement du peintre, mais il introduit dans l'analyse un élément clef que nous retrouverons dans la critique du phénomène en sa forme moderne : le rôle décisif que joue l'angoisse⁸⁹ dans la fragmentation du style et la circulation des œuvres.

3.1.2.2 Sébastien Bourdon (1616-1671) par Jacques Thuillier

Comme il avoit l'imagination vive, la mémoire heureuse et une grande facilité de pinceau, il contrefaisoit fort aisément tout ce qu'il voyoit, et entroit assez dans les manières des uns et des autres. (Guillet de Saint-Georges, cité par Thuillier 2000 : 147).

Au 17^e siècle, on trouve en la figure de Sébastien Bourdon, co-fondateur de l'Académie du Roi — éminent collègue de Champaigne et de Le Brun —, invité par Catherine de Suède en 1652 et premier peintre auprès d'elle pendant un moment, un exemple remarquable d'hétérogénéité stylistique. En 2000 et 2001, Jacques Thuillier, alors professeur au Collège de France, a présenté une rétrospective des œuvres de Bourdon au Musée Fabre de Montpellier et aux Musées de Strasbourg. Bien qu'il faille louer les efforts mis en œuvre pour éclairer l'œuvre de Bourdon, certains aspects du projet, intimement liés à la présence de l'hétérogénéité stylistique dans l'œuvre de l'artiste, nous paraissent problématiques. Sébastien Bourdon est un artiste dont les contemporains — et presque tous les commentaires subséquents — soulignent qu'il a œuvré dans une multiplicité de « manières ». Pour Thuillier, ces commentaires sont la cause de la mauvaise fortune critique plutôt que le résultat de

⁸⁸ « Arrivisme allègre, savoir-faire, promptitude, talent, rien ne manque et tout est rongé par une lacune vertigineuse, par l'Art sans Dieu. Cet Art est laid, méchant, nocturne, c'est l'imbécile passion de la partie pour le tout, c'est un vent de glace et de ténèbres qui souffle à travers les cœurs troués. Aspiré par le vide, Jacopo s'engouffre dans un voyage immobile, dont il ne reviendra jamais. » (Sartre 1964 : 332-333)

⁸⁹ « Sa vie, c'est l'histoire d'un arriviste rongé par la peur [...] Arrivisme et angoisse : voilà les deux plus grosses vipères. » (Sartre 1964 : 303). Un argument semblable sera soulevé par Rosalind Krauss et Benjamin H. D. Buchloh pour expliquer l'apparition de l'hétérogénéité stylistique (voir 3.1.2.5).

l'œuvre de Bourdon. D'autres facteurs peuvent également expliquer la déchéance de la réputation de l'artiste : les « vicissitudes du goût », la perte de nombreuses œuvres, la compétition d'éminents collègues, la confession protestante de l'artiste, sa mort trop précoce à l'âge de 55 ans — un certain manque de chance, somme toute, qui fait que Bourdon n'a jamais pu « donner la pleine mesure de lui-même » (Thuillier 2000 : 35). Il y a à cela une certaine injustice, suggère Thuillier, et, de ce qui a été produit, nous devrions au moins reconnaître l'unité et la grande qualité. En particulier, c'est la manière propre de l'artiste, le fondement essentiel de son style, qu'il s'agit de faire enfin reconnaître — car « le nom de Bourdon a longtemps servi à couvrir des répliques ou des pastiches de Poussin, et quantités de compositions banales qu'on appelait avec mépris "classiques" » (Thuillier 2000 : 36). Dans la motivation de l'auteur se révèle à la fois un certain parti pris esthétique⁹⁰ et la confirmation implicite d'un jugement porté sur l'hétérogénéité stylistique.

La tradition, du point de vue de l'accumulation des commentaires qui déplorent la diversité des manières chez Bourdon, est chargée. André Félibien lance le bal en 1688 — peu de temps après la mort de l'artiste —, avec un commentaire dont la tonalité restera dominante jusqu'à aujourd'hui. Il décrit la multiplicité des styles présents dans le corpus et l'explique par un hypothétique manque de « fond » — ce par quoi il fait allusion à un ensemble supposé de lacunes dans la formation de l'artiste, attribuable à un apprentissage incomplet et plus particulièrement à un séjour romain écourté en raison d'une rixe. Mais la confusion des styles, explique Félibien, n'est pas seulement due à ces circonstances, elle est aussi la conséquence d'une disposition de la personnalité même de Bourdon — un tempérament trop fougueux,

⁹⁰ À travers le catalogue, l'auteur se contente souvent d'affirmer simplement le contraire du jugement péjoratif qu'une partie des critiques a émis à propos de Bourdon. Certains commentaires montrent la nature franchement « partisane » de son approche, par exemple lorsqu'il est question de Ponsonhaile, biographe de Bourdon : « il est curieux qu'un historien qui vient de passer plusieurs années à la recherche d'un artiste [...] commence à parler de son héros comme d'un créateur capable du meilleur et du pire », (Thuillier 2000 : 140). Nous pensons au contraire qu'une telle distanciation est tout à fait à l'honneur de Ponsonhaile. L'approche de Thuillier suffira-t-elle à renverser la fortune critique du peintre ? Nous considérons qu'il aurait été plus judicieux de faire ressortir la pluralité des voix chez cet artiste pour mettre en valeur son originalité, plutôt que tenter d'atténuer ce rapport hautement original aux « manières ». Ceci bien entendu ne dit encore rien de la qualité des œuvres, mais concerne uniquement la démarche générale de l'artiste.

une aptitude naturelle au pastiche et une incapacité à maîtriser les sources empruntées :

[...] Soit qu'il y eust trop de mouvement dans son esprit qui luy empeschast de pouvoir fixer ses pensées & son imagination, soit qu'il n'eust pas assez étudié la nature, & fait un fond assez grand des parties nécessaires à son art, il ne pouvoit se faire une manière arrêtée. Tantost il cherchoit à suivre le coloris du Titien ; tantost la disposition & les ordonnances du Poussin, comme il avoit fait celle de Benedette, sans faire choix d'un goût particulier, & prendre assez de soins à se fortifier dans toutes les parties les plus essentielles de la Peinture.

C'estoit souvent ce souvenir de quantité de Tableaux que Bourdon avoit veûs, et qu'il vouloit imiter, qui affoiblissoit ses ouvrages. Car qu'un Peintre ait l'esprit plein de plusieurs choses qu'il aura veûës, ou mesme que son imagination luy fournisse un grand nombre de pensées, s'il n'a assez d'esprit & de jugement pour les bien ordonner, tout son ouvrage sera rempli de confusion. (Thuillier 2000 : 134)

Pierre-Jean Mariette va reprendre les termes de cette critique, et produire une interprétation semblable de l'hétérogénéité stylistique chez Bourdon autour de 1725 ; il met lui aussi, comme la plupart des commentateurs subséquents, l'emphasis sur la pratique du pastiche :

Tantost il peignoit dans le gout de Benedette Castiglione [...], d'autres fois il se transformoit dans la maniere du Poussin, le plus souvent il cherchoit à imiter les manieres du Parmesan, de Louis Carrache et des autres maistres de Lombardie dont les graces infinies et l'elegance des compositions flattoient son goût et luy faisoient même souvent négliger la correction du dessein, aussy bien que la vérité du coloris, deux parties qui demandent bien des reflexions. (Pierre-Jean Mariette, cité par Thuillier 2000 : 137)

Dans un autre ordre d'idées, Félibien était allé encore plus loin et avait expliqué en 1688 — préfigurant la critique moderne de l'hétérogénéité stylistique — que les variations dans le style pouvaient également être considérées comme le résultat des pressions économiques, et de la facilité qu'avait Bourdon à vendre des œuvres dans des états de réalisation plus ou moins avancés :

Mais le besoin de pourvoir à sa subsistance ne luy donna ni le temps ni le moyen d'étudier assez tout ce qu'un Peintre doit sçavoir : joint à cela que la vivacité de son esprit, la facilité naturelle qu'il avoit à représenter toutes sortes de sujets, soit des Histoires, soit des Païsages, dont il estoit très-bien

payé, le portoient aisément à ne penser qu'à satisfaire ceux qui se contentoient de ses Tableaux en l'estat où il les mettoit. (André Félibien, cité par Thuillier 2000 : 135)

Pis encore : pour certains témoins, tels que Louis Henri de Loménie, comte de Brienne, Bourdon aurait été un dangereux faussaire⁹¹. Sur cette même pente moralisatrice, un autre témoignage, celui de Henry Lemonnier (en 1893), fait un lien intéressant entre la multiplicité des styles chez Bourdon et la tradition rhétorique — et le parallèle n'est pas décliné de manière à flatter l'artiste : « Sa peinture tient quelque peu de l'art du causeur... Il traitera tous les sujets, prendra toutes les manières successivement *ou même concuremment*. Son œuvre est donc très multipliée, très variée, et en somme très vide » (Henry Lemonnier, cité par Thuillier 2000 : 141 ; nous soulignons). En général, presque tous les commentaires de l'œuvre de Bourdon, jusqu'au 20^e siècle, semblent se situer dans la lignée des commentaires originels de Félibien. Ainsi, Anthony Blunt en 1953 : « *Sébastien Bourdon [...] was capable of imitating almost any style, and giving it a personal flavour, but he never evolved one of its own* » (Anthony Blunt, cité par Thuillier 2000 : 144), et Pierre Francastel en 1955 : « Bourdon, l'éclectique à toutes mains » (Pierre Francastel, cité par Thuillier 2000 : 145). Pour Thuillier, cette longue tradition s'explique par le fait que, plutôt que de s'attacher à l'œuvre même, la plupart des commentateurs se sont paresseusement appuyés sur leurs prédécesseurs — et en particulier sur Félibien, l'auteur de l'accusation originelle, ce texte « d'une rare perfidie » (Thuillier 2000 : 36).

Jusqu'à nos jours on a écrit et répété que Bourdon n'était qu'une mémoire trop pleine, ne faisait que plagier les tableaux qu'il avait vus, n'avait jamais pu avoir une manière à lui, et que l'attrait des œuvres de jeunesse ne devait pas dissimuler un esprit confus et sans doctrine [...] Il faut une

⁹¹ « Bourdon et Michelin — le faiseur de Bamboches qu'il vendoit à la foire pour des tableaux des Le Nain — estoient deux dangereux copistes, deux fourbes achevés en fait de copie... J'ay vu une copie de Bourdon de la petite Vierge d'Annibal que [Everhard] Jabach vendit 1500 lt au Duc de Liancourt, et une autre du portrait de Gaston de Foix de la main de Giorgione que le mesme vendit aussi 1500 lt au mesme duc de Liancourt. J'ay vu, dit-je, ces deux petits tableaux si bien imités et contrefaits que tous les curieux, hors M. Passart et moy y furent trompés. Lebrun et Jabach aidèrent à la fourberie et le pauvre duc de Liancourt en fut fort déconcerté. Je m'aperçus que Bourdon avoit mis sa manière dans quelques plis de la draperie et cela me fit éventer la mine. Il en fut ry, et M. Lebrun en rit à son tour. Et M. Passart et moy fusmes regardés de la compagnie comme des augures... » (Louis Henri de Loménie, cité par Thuillier 2000 : 136).

fois pour toutes rayer ces jugements, qui ont l'apparence d'une vengeance de vieillard, et en premier l'accusation de n'avoir pas su se faire une manière « arrêtée ». (Thuillier 2000 : 36-37)

Nous constaterons, avant toute autre chose, que Thuillier ne nie pas d'un bloc l'existence de styles multiples chez Bourdon — ce qui serait à vrai dire assez difficile. Il reconnaît l'existence du pastiche dans l'œuvre de l'artiste et, dans un premier temps, décrit cette aptitude à l'imitation comme une disposition « hautement prisée » à l'époque de l'artiste — et l'on souhaiterait ici voir citer des sources qui puissent étayer une telle hypothèse, de manière à montrer que cette appréciation allait plus loin qu'une simple démonstration divertissante de virtuosité.

À vingt ans Bourdon ne pastiche pas seulement Claude avec assez de talent pour tromper les amateurs et s'attirer les foudres du maître : son *Four à chaux* de Munich propose un chef-d'œuvre personnel qui, du premier coup, bat sur leur propre terrain tout les Bamboccianti de Rome. Une intuition des *manières*, une mémoire incomparable feront de Bourdon l'un des meilleurs "connaisseurs" du siècle. Elles semblent parfois le renvoyer au rang des compilateurs : elles lui donnent aussi, à chaque moment de sa carrière, une aisance souveraine. Ces dons n'échappèrent pas aux contemporains, qui les prisèrent très haut. (Thuillier 2000 : 34)

Cependant, au-delà de ce fait, le jugement de Félibien et des autres commentateurs aura eu un effet néfaste : on a découpé l'œuvre de Bourdon en catégories et, selon les fluctuations du goût, diverses époques se sont attachées à divers aspects de l'œuvre, sans en dégager l'unité profonde.

S'agissant de Bourdon, le danger des catégories est d'autant plus grave que — répétons-le encore — on s'est jusqu'ici autorisé de Félibien pour n'envisager que des aspects séparés et en apparence contradictoires de son œuvre. C'est précisément son unité qu'il convient de retrouver. Unité des formes qui resurgissent d'un bout à l'autre de la carrière, au point qu'on avait souvent attribué à sa maturité des compositions de la jeunesse. Unité de l'inspiration qui s'empare aussi bien de la réalité que des mythes et en dégage une poésie personnelle. (Thuillier 2000 : 44)

Peut-on pour autant en conclure que Thuillier reconnaît l'hétérogénéité des styles mais souhaite simplement faire ressortir l'unité esthétique, qui sous-tendrait cette multiplicité ? Ce n'est pas le cas. L'historien songe véritablement à une

continuité stylistique, un ensemble de constantes présentes et identifiables dans chaque œuvre prise individuellement. Ainsi Bourdon possède-t-il, écrit Thuillier, « une manière facile à reconnaître » (Thuillier 2000 : 36). Mieux : « Un tableau de Bourdon se reconnaît au premier coup d'œil » (Thuillier 2000 : 37). Tel était aussi l'avis du peintre Jean-Joseph Taillasson, en 1807, qui pourtant le formulait en termes plus nuancés parce que n'établissant pas les mêmes constantes d'une œuvre à l'autre : « [Un des principaux caractères de ses ouvrages est] de tenir de presque tous les maîtres, et de n'avoir l'air ni de copies, ni de pastiches ; d'avoir même une originalité bien prononcée » (Jean-Joseph Taillasson, cité par Thuillier 2000 : 138). Un défi de taille se pose donc ici à l'historien, qui consiste à prouver de la manière la plus convaincante possible l'unicité, la continuité de cette manière particulière. Faire mentir les exégètes ne sera pas chose aisée : une bonne partie des œuvres de Bourdon a été perdue ou détruite — nous ne possédons rien de lui, écrit Thuillier, avant l'âge de vingt ans — et le nombre peu élevé d'œuvres signées et datées est un facteur problématique, encore aggravé par l'existence de copies et de pastiches, dont l'attribution est incertaine⁹². Comment, à partir de là, assurer la continuité de la manière de Bourdon ? Quelles constantes Thuillier est-il en mesure de faire ressortir, qui puissent rivaliser avec l'accusation d'éclectisme ?

⁹² Un des auteurs du catalogue le dit d'ailleurs candidement à propos du *Serpent d'airain* : « Il est peu aisé d'avancer une date précise d'exécution. Les rares œuvres datées ou documentées mises à part, les peintures de Bourdon sont classées par les spécialistes à différentes époques de sa vie selon son évolution esthétique » (Luna 2000 : 99). Dans le même article, l'auteur mentionne les « [...] habituelles hésitations stylistiques et [...] surprenants sauts qualitatifs d'une œuvre à l'autre, caractéristiques d'un artiste pris par le doute à la croisée des chemins [...] », (Luna 2000 : 100). Thuillier lui-même est très explicite dans « À propos de Bourdon dessinateur » : « Identifier un dessin de Bourdon n'est certes pas chose facile. On a vu qu'en France comme à l'étranger, les collectionneurs et les historiens d'art se sont maintes fois trompés. D'autre part, la réputation qu'on a faite à ce peintre de pratiquer simultanément différentes manières a permis bien des attributions sans preuve. Mais que peut-on appeler *preuve* s'agissant des dessins de Bourdon ? [...] Force est de constater que nous manquons de critères sérieux pour authentifier un dessin de Bourdon, et plus encore pour nous reconnaître parmi tous ceux qu'ont produit ses collaborateurs directs [...] ». Les « dessins dont l'authenticité est à peu près incontestable, écrit Thuillier [ceux qui correspondent à une commande précise et ceux qui ont porté le nom de Bourdon du vivant même de l'artiste] ne suffisent certainement pas à illustrer toutes les « manières » de Bourdon » (Thuillier 2000 : 50). Plus loin : « Le cas de dessins pour lesquels l'attribution pourrait remonter au vivant du peintre sont rares. L'artiste ne signe pas, n'annote jamais, et avant 1670 les marques des collectionneurs n'offrent que peu de repères » (Thuillier 2000 : 52). Par ailleurs, l'atelier et les « disciples » jouent ici un rôle semblable à celui qu'ils jouaient à l'époque du Tintoret : « Qui furent ces disciples ? Dans quelle mesure leurs toiles se sont-elles glissées dans l'œuvre du maître et peuvent-elles encore brouiller son image ? [...] Les archives sont particulièrement avares à propos de l'atelier de Bourdon » (Thuillier 2000 : 64, 67).

Une première approche, que l'on aura anticipée, consiste à travailler le corpus de manière sélective, c'est-à-dire à même les processus d'attributions et les exclusions. Un second moyen, ensuite, rejoint celui qu'avait utilisé Tietze dans son analyse du Tintoret : il s'agit de faire correspondre la période des pastiches à la jeunesse de l'artiste et d'assigner un terme à cette période, à date de réalisation d'une œuvre charnière — dans le cas de Bourdon, Thuillier choisit le *May* de 1647. « Ce grand tableau est d'une telle originalité, écrit l'historien, qu'il est bien impossible de lui désigner une source et de lui trouver des épigones. Désormais, Bourdon est en pleine possession de ses moyens. Il n'a plus à "faire choix d'un goût particulier", pour reprendre l'expression de Félibien » (Thuillier 2000 : 37). À partir de cette date, et « pendant vingt-huit ans, n'en déplaie à Félibien, Bourdon manifeste une cohérence et une fidélité envers lui-même qui peuvent se comparer à celles des Champaigne et des Le Sueur » (Thuillier 2000 : 37). Pourtant, cette manière individuelle « ne signifie nullement un style figé », s'empresse d'ajouter Thuillier, conscient des difficultés qu'entraînerait l'hypothèse d'un style entièrement homogène. C'est le troisième et dernier moyen : « Cette unité profonde, écrit-il, a pour corollaire une grande diversité d'expression. Bourdon semble passer sans effort du petit tableau de piété aux compositions monumentales, du portrait au paysage. Ici encore, l'erreur serait de mettre cette disponibilité au compte de l'inquiétude et de l'indécision ». Ici, Thuillier se sort de la situation délicate où il se trouve — lorsqu'il tente de concilier l'hypothèse d'une manière centrale unifiée avec la diversité des styles, patente chez Bourdon — en *faisant intervenir la notion de genre*, qu'il prend bien la peine de distinguer de celle de multidisciplinarité⁹³. Le style reste le même, les genres changent.

⁹³ « Bourdon s'estime en mesure de maîtriser les difficultés que posent les différents genres. On ne voit pas qu'il se soit mêlé, comme l'universel Charles Le Brun, des problèmes que posent l'architecture et la statuaire. Il lui suffit de la peinture. Mais il en explore toutes les ressources. » (Thuillier 2000 : 38)

Une telle démarche nous semble problématique à plusieurs égards :

(1) Le plus grand problème existe *a priori*, dans l'intention qui préside au projet. Il s'agit de l'organisation des catégories stylistiques autour de la présomption d'homogénéité stylistique, qui exemplifie bien les travers de l'usage traditionnel de la notion de style décrits en début de thèse. L'historien souhaite voir un style cohérent, une manière unique à l'œuvre dans chaque tableau — parce que l'unité de style est globalement perçue comme un signe de valeur. Il affirme ensuite que ce style cohérent existe effectivement dans l'ensemble du corpus et il exclut du corpus, tant qu'il est possible, les œuvres qui ne correspondent pas à cette conception unitaire du style. Ensuite, il dispose des plus importantes disparités stylistiques en les reléguant à la période de jeunesse. Finalement, les dernières hétérogénéités s'effacent d'elles-mêmes dans un vaste « style mature » inclusif. Il s'agit là d'un cercle vicieux, ou plutôt d'une tautologie, qui ne relève pas de l'esprit scientifique auquel la discipline aspire, et qui se réduit à ceci : l'historien de l'art souhaite voir un corpus unitaire en fonction d'une conception unitaire du style et donne effectivement au corpus la forme qu'il souhaite que celui-ci possède.

Thuillier s'était lui-même dressé contre l'usage des « catégorisations » par l'historien, lorsque celles-ci servaient à diviser le corpus de l'artiste⁹⁴ — vraisemblablement parce que de telles divisions ne profitaient pas à Bourdon dans les cas spécifiques auxquels il songeait. Mais il n'a pas les mêmes réserves lorsqu'il décrit lui-même le corpus de manière à en prouver l'unité stylistique — probablement parce qu'il pense alors agir au profit de l'artiste, cette unification favorisant assurément sa promotion. Il procède donc lui aussi à des découpes stylistiques hiérarchisantes, pour affirmer par exemple que les interprètes antérieurs se sont trompés, que « le génie de Bourdon [...] s'exprime [...] dans toute sa force, dans toute sa science, avec les tableaux mythologiques et religieux [...] » (Thuillier

⁹⁴ « L'historien, devant l'œuvre d'un artiste, tend toujours à isoler, analyser, comparer et classer. Tel est son droit imprescriptible, et la condition même pour que le commentaire ne se réduise pas à quelque vague notice. Tel est son tort, car l'essentiel lui échappe : à savoir la continuité de l'élan créateur sans lequel il n'y a pas de génie. » (Thuillier 2000 : 44)

2000 : 38) et que « la personnalité de Bourdon ne penchait pas [du côté du réalisme et des "bambochades"] » (Thuillier 2000 : 148), affirmant que les scènes de genre constituaient pour l'artiste une manière de peinture alimentaire.

(2) Pour vraiment faire le poids vis-à-vis des accusations d'éclectisme, il ne suffit pas d'organiser le corpus de manière à amoindrir les différences, il faut encore que les œuvres soient accompagnées d'une description plus étoffée de cet hypothétique « style » unitaire de Bourdon, au-delà des tensions apparentes. Ce qui rendrait l'organisation du corpus de Bourdon selon Thuillier plus convaincante, ce serait une *complexité de langage* qui permette de décrire les qualités plastiques de ce style dans leur spécificité constitutive. Mais le catalogue des œuvres refusées par Thuillier, par exemple, compte 208 œuvres pour lesquelles l'auteur se contente de justifier son rejet par une série de commentaires lapidaires : « sans aucun rapport avec Bourdon », ou « sans rapport direct avec Bourdon », ou encore « il n'y a pas la moindre raison de l'attribuer à Bourdon ». Un tel langage ne saurait suffire à récuser les témoignages des contemporains qui décrivaient chez Bourdon un penchant au pastiche et une pratique désordonnée du style. Si c'est là le seul discours sur lequel puisse compter l'unité de manière chez Bourdon pour être décrite, force est de constater sa précarité. Qu'est-ce donc qui caractérise, en définitive, le style mature et unitaire de Bourdon ? Cela, le lecteur doit s'en faire sa propre idée à partir d'un petit nombre de commentaires disséminés à travers le catalogue. Ici, nous ne voulons certainement pas signifier que l'intuition du spécialiste soit purement subjective et n'ait pas de valeur fondamentale en soi. Nous ne souhaitons pas miner l'utilisation synthétique et intuitive de la notion de style, intimement liée au *connaissanceurship* pré-scientifique — seulement suggérer que cette intuition gagne à s'exercer dans une conception plus large du phénomène esthétique, et avec un langage descriptif plus précis — ce que l'on qualifie dans le monde universitaire anglo-saxon, après Clifford Geertz, de « *thick description* ».

Le cas de Bourdon donne à voir un effet caractéristique de la réception de l'hétérogénéité stylistique pour des périodes anciennes : la diversité des styles ne

favorise pas la réception de l'œuvre, le corpus se dissémine, les difficultés ultérieures d'attribution sont multipliées. Il devient problématique de faire sens du corpus. Un processus de simplification intervient pour favoriser la constitution d'un style homogène. Malheureusement, le prix payé ainsi en échange du sacrifice de la lisibilité de l'œuvre est trop lourd. A ceci, tout historien de l'art opposera que la présomption d'homogénéité stylistique, le regroupement des styles par ressemblance, constitue le seul moyen, en l'absence d'informations corollaires, de faire sens du corpus. Mais ceci constitue, en soi, une erreur méthodologique qui trouve son explication dans les fondements formalistes de la discipline. De fait, *il n'y a aucune raison pour que, dans le processus d'organisation du corpus, la présomption d'homogénéité stylistique prime sur la présomption d'unité esthétique*. Ceci est vrai quel que soit le cas historique, qu'il y ait hétérogénéité stylistique ou non. Dans les cas où le style est très homogène, rien n'est perdu. Dans les autres cas, l'intuition du spécialiste pourrait servir la constitution du corpus de manière plus fine, en respectant l'hétérogénéité des styles et en intégrant cette hétérogénéité comme un élément jouant de sa propre logique dans le corpus. C'est la présomption initiale d'homogénéité stylistique et la conception linéaire de l'évolution artistique qui empêchent de concevoir la possibilité, par exemple, de bambochades pratiquées sur le tard chez Bourdon, ou toute autre configuration plus atypique du corpus, tentée sur la base d'une étude du rapport entre les styles fondée sur l'aspect productif de leurs tensions. Le principe fondamental, ici, est le suivant : dans certains cas précis, *l'ordre chronologique ne peut pas être déduit uniquement des catégories stylistiques*. Il faut intégrer aussi une autre logique, qui sans être celle de l'*interprétation* — entendue, par exemple, dans son acception iconologique panofskienne — ne peut néanmoins ignorer les aspects de l'œuvre qui sont traditionnellement écartés par l'analyse « stylistique ».

Aventurons-nous d'ailleurs à un bref commentaire critique : si l'on doit se baser sur l'hypothétique style unitaire de type classique promu par Thuillier, l'œuvre de Bourdon semble difficilement mériter la place que l'auteur souhaite lui décerner dans le panthéon de la peinture française au 17^e siècle. De fait, ce n'est peut-être pas

le jugement des contemporains qui a éteint la réputation de Bourdon ; les œuvres elles-mêmes s'en sont probablement chargé — parce que la force de Bourdon réside probablement dans son corpus, et non dans les œuvres individuelles ; et parce que nous abordons le plus souvent, malheureusement, les corpus individuels à partir d'œuvres individuelles iconiques. Bourdon est un artiste remarquablement intéressant du point de vue de la juxtaposition dans le corpus de styles hétérogènes : son œuvre est traversé de polarités et de voix antinomiques tout à fait rares pour l'époque. Le recours à la notion de genres artistiques, mis en œuvre par Thuillier, ne peut pas réduire ces tensions. Il y a encore trop d'écart entre les œuvres à l'intérieur de certains genres — dans la pratique du portrait par exemple —, trop d'écart entre les genres eux-mêmes — le grotesque des bambochades contre le grand style des tableaux mythologiques — et simultanément trop de croisements entre ces genres pour que l'on puisse évacuer certaines voix et simplifier ainsi le corpus. Ce rapport de l'artiste au style avait été bien perçu dès 1912 par T.-H. Thomas, dans une analyse remarquablement nuancée, que Thuillier écarte peut-être trop rapidement sous prétexte d'« acrobaties verbales ». Nous reproduisons cette analyse dans sa quasi-intégralité, pour finir, car elle nous semble décrire de manière précise — et exceptionnelle pour l'époque — l'hétérogénéité stylistique dans une de ses formes les plus répandues :

Par dessus-tout l'œuvre de Bourdon manque d'unité. Il n'offre pas une personnalité évidente et nette, qualité si nécessaire pour éveiller l'attention et retenir la sympathie, à notre époque surtout. Il ne présente pas une vision fraîche ou originale, ni même les qualités objectives d'une étude directe de la nature.

Bourdon enfin n'est pas un créateur : il est l'imitateur par excellence dans un siècle qui est essentiellement un siècle d'imitation. Il n'y a d'ailleurs pas lieu de trop s'en étonner : son talent précoce d'imitation lui avait permis de vaincre les difficultés de ses débuts, de faire l'apprentissage de son métier sans argent, sans protection et presque sans instruction [...]

L'oubli dans lequel il est tombé est d'autant moins justifié que tout en imitant beaucoup, le peintre sut rester nettement distinct de ses contemporains et, au fond, son caractère est directement opposé au leur. Presque toujours il imite quelqu'un : Claude ou Poussin, les Lombards et les Vénitiens, les Italiens ou les Flamands ou même les Le Nain ; mais c'est par sa versatilité même qu'il diffère de ses modèles. Pour un Français travaillant sous les yeux de Vouet ou de Le Brun, il y avait une certaine originalité à suivre de près les Vénitiens et quelque hardiesse à imiter les

Flamands. Et c'est encore plus par sa manière d'imiter, que par le choix de ses modèles, que Bourdon est original.

Presque seul parmi ses contemporains, il n'a rien d'éclectique, d'intellectuel. Il imite non pas en théoricien, en raisonneur, en professeur d'Académie, mais en peintre. Il se donne tout entier à son modèle ; il accepte sans réserve non seulement la manière, mais encore les motifs, le point de vue, la personnalité même de l'artiste qui le guide. Ses motifs sont des motifs plastiques, visuels, et nullement des applications froides de principes ou de théories. Ses tableaux sont inspirés par une profonde sympathie et possèdent la chaleur, la sincérité que donne une véritable émotion. En un mot, ce sont des « imitations », et non des combinaisons savantes. (Thomas, cité par Thuillier 2000 : 142)

3.1.2.3 Rembrandt par Nicos Hadjinicolaou, Svetlana Alpers

Rappelons-le, parmi toutes les critiques de l'hétérogénéité stylistique qui sont évoquées dans cette section, la critique d'Hadjinicolaou est la seule où la production artistique prise à partie par l'historien ne corresponde pas à notre conception de l'hétérogénéité stylistique. Il est difficile de saisir le point de vue à partir duquel Rembrandt pourrait être intégré à la catégorie de l'hétérogénéité stylistique, et pourtant c'est bien à cette catégorie (telle que nous la définissons) que renvoie la figure de Rembrandt dans l'ouvrage de Nicos Hadjinicolaou intitulé *Histoire de l'art et lutte des classes* (Hadjinicolaou 1978). Il s'agit là d'une position relativement atypique vis-à-vis de l'artiste, et qui trouve peu d'échos dans la littérature spécialisée. Encore faut-il préciser que l'auteur établit une équivalence stricte entre les artistes qui connaissent des changements successifs de style (ici, il évoque David) et ceux dont le corpus donne à voir une cohabitation simultanée de styles différents (Rembrandt). Cette équivalence gomme un vaste ensemble de spécificités et traduit une conception singulièrement réductrice de la notion de style. Hadjinicolaou a participé à la critique de la notion de style qui s'est esquissée à partir des années 60, et qui se donnait comme programme de renouveler les fondements de la discipline sur une base politique plus progressiste. Pour Hadjinicolaou, le style est une incarnation structurelle plastique de l'idéologie et les styles individuels représentent en quelque sorte de simples variations, dont la spécificité est d'importance toute relative en comparaison des enjeux plus larges qui les sous-tendent — ici, il est difficile de ne pas entendre résonner l'ancienne introduction des *Principes de*

l'histoire de l'art de Wölfflin. Les styles individuels n'ont donc pas d'existence significative aux yeux de l'auteur, car tout style doit être compris comme le reflet direct d'une idéologie de classe. Les divers styles visibles au sein d'une société donnée reflètent la cohabitation des classes sociales dans cette société et l'évolution des styles, leur interaction, sont un écho des mouvements de lutte entre ces classes. Pour cette raison, Hadjinicolaou propose de remplacer le terme de « style » par celui d'« idéologie imagée » — proposition qui, comme la postérité de l'ouvrage, n'a pas connu le succès escompté⁹⁵. L'auteur prend la précaution de préciser que ces idéologies imaginées particulières ont une nature qui leur est propre, distincte de l'idéologie ; mais la question insistante qui traverse l'ouvrage est celle de savoir à quel type d'idéologie imagée appartient telle ou telle œuvre. Synchronie ou diachronie fonctionnent de la même manière : Hadjinicolaou suggère que toute production artistique soit par définition non-unitaire et partagée entre diverses idéologies, le plus souvent celles des classes dominantes qui contrôlent les moyens de production et sont donc à l'origine du style des œuvres.

Dans un tel contexte, bien que l'hétérogénéité stylistique soit effectivement évoquée, il devient difficile de se pencher sur une hypothétique critique du phénomène, puisque l'ouvrage de l'auteur ne l'approche pas dans sa spécificité, le réduisant à n'importe quel autre type de rupture ou de fluctuation dans le style motivée par les aléas de la commande. Les questions qui se posent alors à propos de l'hétérogénéité stylistique sont les mêmes qui se posent pour n'importe quel autre type de variations dans le style (comme la succession de phases stylistiques dans un corpus donné). L'effacement des spécificités individuelles, l'arraisonnement de l'individu à la collectivité, et la distribution de l'importance symbolique des

⁹⁵ Dans son introduction à un ouvrage de George Kubler, *Formes du Temps. Remarques sur l'histoire des choses*, publié au même moment que l'ouvrage d'Hadjinicolaou, Andrei Boris Nakov fait le commentaire suivant : « Le livre récent de N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes* (Ed. Maspero, 1973) montre clairement l'inconscience avec laquelle on peut traiter aujourd'hui de cette question [la question du style] dans ce pays [en France]. En se livrant à une interprétation « marxiste » de la notion de style en tant qu'« idéologie imagée », l'auteur peut se permettre de discourir pendant 220 pages sans relever ni même mentionner les points de vue de Ackerman, Meyer Schapiro ou G. Kubler, dont les études sur ce sujet ont marqué les vingt dernières années [...] de pareilles simplifications [...] datent de quarante ans au moins. » (Nakov 1973 : 17)

phénomènes esthétiques en fonction d'une construction téléologique primaire — qui reprend essentiellement en les simplifiant les éléments de l'analyse marxiste de l'histoire et son déterminisme économique — sont les traits caractéristiques d'une critique qui, au-delà de sa faillite à rendre compte de l'hétérogénéité stylistique, est représentative d'une approche de l'étude de l'art qui fut relativement populaire pendant une certaine période, mais dont les limites sont rapidement devenues évidentes.

Dans sa remarquable étude sur Rembrandt (Alpers, 1991), Svetlana Alpers soulève elle-aussi la question de l'arrimage du style au mécénat⁹⁶. C'est cependant pour aboutir à des conclusions diamétralement opposées à celles que propose Hadjinicolaou. Pour Alpers, le style de Rembrandt est indissociable d'un rare désir d'autonomie — la liberté, ce « moteur premier de toute l'œuvre de l'artiste » (Alpers 1991 : 268). Liant cette nouvelle posture artistique au protestantisme et à l'apparition récente du capitalisme⁹⁷, Alpers montre que Rembrandt, premier parmi les modernes, était réticent à « accepter toute autorité autre que la sienne » (Alpers 1991 : 173) et choisit de s'éloigner du système du mécénat (Alpers 1991 : 253) pour devenir lui-même chef d'entreprise, *pictor economicus* (Alpers 1991 : 257), non pas simplement

⁹⁶ « Il est de tradition de voir dans le sujet des œuvres peintes et l'usage auquel elles étaient destinées des fonctions du mécénat. Il est aussi possible de discerner un lien entre les modalités de paiement et l'apparence ou la facture de ces mêmes œuvres. » (Alpers 1991 : 244)

⁹⁷ « C'est Rembrandt, et non Rubens, qui inventa l'œuvre d'art la plus caractéristique de notre culture — un objet qui se distingue des autres parce qu'il n'est pas fabriqué de manière industrielle, mais produit en nombre limité, un objet qui crée son propre marché et que sa prétention à l'individualité et à une valeur commerciale élevée rend proche des aspects essentiels d'une entreprise de type capitaliste. » (Alpers 1991 : 250) Voir aussi sur l'origine protestante de ce tournant p. 275. Notons incidemment que Sartre fait un commentaire semblable à propos de Tintoret : « Est-ce qu'il ne serait pas un peu calviniste sur les bords ? Tout y est : pessimisme et travail, esprit de lucre et dévouement à la famille [...] Il faudrait plutôt dire que la Sérénissime s'est réformée elle-même [...] Le pseudo-protestantisme du Tintoret lui vient de sa ville elle-même : ce peintre capte à son insu le protestantisme larvé qu'on trouve à l'époque dans toutes les grandes cités capitalistes » (Sartre 1964 : 315-316). Par ailleurs, l'analyse de Sartre sera rejointe en plusieurs points par celle d'Alpers, notamment en ce qui concerne la constitution d'une méthode de travail apparentée à une nouvelle culture de libre-entreprise : « Jacopo Robusti met sa fierté à rester un petit patron, un margoulin des Beaux-Arts payé à la commande, maître chez soi. Il ne fait pas de différence entre l'indépendance économique du producteur et la liberté de l'artiste; ses agissements prouvent qu'il souhaite obscurément renverser les conditions du marché, susciter la demande par l'offre : n'a-t-il pas, lentement, patiemment créé, chez les confrères de Saint-Roch, un besoin d'art — d'un certain art — qu'il pouvait seul satisfaire? » ; il « se sent des affinités avec ses clients [...] : tous, ne fût-ce que pour produire, pour acheter et pour vendre, ils ont besoin de la liberté. Voilà la clef de son arrivisme : c'est un appel d'air qui vient des sommets » (Sartre 1964 : 322).

en vue de s'enrichir en satisfaisant au goût de divers mécènes ou consommateurs, mais bien, inversement, en imposant son propre style individuel, son « propre canon » (Alpers 1991 : 172)⁹⁸, qu'il souhaitait diffuser dans un espace européen élargi (Alpers 1991 : 165) — notamment par le biais de la gravure. Cette volonté d'autonomie peut être précisément identifiée non seulement dans le mode de diffusion des œuvres, mais au niveau du travail stylistique lui-même :

Pour leur part, la fabrication et la commercialisation des œuvres de Rembrandt avaient quelque chose de spécifique. Non seulement Rembrandt ne souhaitait pas entrer dans le jeu social des mécènes, mais il n'entendait pas davantage produire des œuvres qui seraient payées, et donc estimées, selon les normes habituelles. La manière « rugueuse » de Rembrandt, que nous avons analysée sur le plan de la technique, peut également l'être en termes de marché. Les observations, voire les plaintes de ses contemporains au sujet de l'absence de fini de ses tableaux témoignent du défi que Rembrandt lançait aux méthodes habituelles d'évaluation des œuvres peintes. Bien que manifestement de sa main, ses œuvres ne donnaient pas du travail de l'artiste l'image qu'on en attendait et que l'on se faisait alors. Le traitement caractéristique de la couleur et les nombreux remaniements que Rembrandt apportait à ses tableaux faisaient qu'il était impossible de calculer le temps qu'il avait consacré à réaliser une œuvre et de juger de son degré d'achèvement. Rembrandt rejetait la double valeur attachée aux tableaux de Van der Werff, le temps passé et une perfection pareille à celle de la Nature. [...] cela plaçait sous la seule responsabilité de l'artiste — et non plus du commanditaire — la question de l'achèvement et donc de l'estimation de l'œuvre (Alpers 1991 : 245-246)⁹⁹.

Si nous examinons à présent non plus le seul style de l'artiste, mais les documents qui nous informent sur les divers aspects de sa vie quotidienne, nous aboutissons à la même conclusion : qu'il s'agisse de ses mariages, de ses transactions immobilières et financières, ou de ses fréquentations sociales, il semble que Rembrandt ait toujours souhaité privilégier sa propre indépendance. En ce qui

⁹⁸ Sur la notion d'individu et de sa définition « en termes économiques », voir également p. 269-270.

⁹⁹ Alpers note ainsi que le style de Rembrandt (couleur, épaisseur de la matière, évocation du « haptique », aspect « non-fini », degré variable de ressemblance avec le sujet, etc.) « [...] impliquait de la part du peintre le désir d'être distingué, de se situer à part, d'être lui-même enfin, et dans le format des œuvres de la maturité, de constituer un moi. Ce moi ne fut pas imposé à Rembrandt par le monde extérieur — comme devrait le supposer la tradition romantique de l'artiste solitaire et incompris — mais il fut, pour l'essentiel, le produit de son invention propre. Et c'est dans le cadre de l'atelier que Rembrandt mit en scène ce processus d'invention » (p. 61) ; et aussi, p. 150 : « C'est aux exigences de l'atelier et non à celles de princes ou de commanditaires aristocratiques que l'art de Rembrandt se conforma ». Voir également, p. 261-262.

concerne le marché, qui dominait à l'époque¹⁰⁰ « parallèlement au développement des nouvelles académies » (Alpers 1991 : 231), il importe de noter que Rembrandt ne respecta pas ces conventions, mais qu'il inaugura plutôt un nouveau mode de fonctionnement — notes de crédits, troc, transferts de dettes, etc —, mode de fonctionnement parfois risqué, qui le laissait souvent appauvri, mais qui lui permettait une plus grande liberté d'action sur le long terme¹⁰¹. Comme le montrent ses difficultés matérielles, ce n'est donc pas l'accumulation de biens matériels en elle-même qui intéressait l'artiste mais la construction, par des investissements successifs, du capital symbolique d'indépendance de son art et de sa propre personne¹⁰².

L'art n'était pas qu'un simple moyen pour parvenir à cette indépendance¹⁰³, il en était aussi l'horizon. Rembrandt n'a jamais souhaité dissocier sa liberté personnelle et financière de l'autonomie de sa pratique artistique. Au contraire, il souhaitait arrimer l'une à l'autre le plus solidement possible, quitte à encourir certains dangers. Par exemple, Alpers note que, bien qu'il masquât par un effet d'universalité « les bases économiques et sociales de la transaction établie entre le peintre et ses modèles », Rembrandt refusait « de se soumettre au système du clientélisme » (Alpers 1991 : 231) ; les mille difficultés que le peintre posait à ses

¹⁰⁰ Alpers précise que « la production d'œuvres à destination du marché était la règle », p. 238.

¹⁰¹ Alpers précise : « Alors même qu'il rejetait le système du mécénat, Rembrandt n'adopta pas celui du marché sous sa forme traditionnelle ; il s'efforça au contraire de trouver une place pour la peinture dans le cadre des mécanismes du marché capitaliste alors en plein développement. L'histoire de Rembrandt est faite de dettes contractées et d'emprunts reconduits qui circulent comme autant de bouts de papier représentant les œuvres d'art ou l'argent à recouvrer. Le peintre était toujours à court d'argent et disposé à promettre des toiles ou des gravures en règlement de ses dettes » (p. 241) ; « Rembrandt était évidemment plus à l'aise lorsqu'il faisait ainsi circuler ses tableaux dans le cadre de négociations avec ses créanciers qu'en se mettant au service de mécènes » (p. 243) ; « [...] il était fort risqué de faire confiance au peintre et [...] il était rare qu'une personne qui traitait avec lui ne perdît finalement pas son argent », au point que « certains clients aient conclu qu'une façon de s'assurer que les tableaux seraient livrés était de faire de Rembrandt leur débiteur » (p. 242).

¹⁰² Voir également la description que fait l'auteur de la notion historique d'« honneur », p. 255-257.

¹⁰³ Contrairement à idée partagée à l'époque, selon laquelle « l'un des signes de la réussite pour un peintre était [...] de faire un beau mariage qui lui permettait d'abandonner à jamais le pinceau » (Alpers 1991 : 153).

interlocuteurs¹⁰⁴, avaient ultimement pour but de soumettre ceux-ci à son autorité (Alpers 1991 : 185).

L'aspect de ses œuvres mais également la nature de son atelier font de Rembrandt un peintre singulier. [...] plutôt que de se conformer au style de vie de ses commanditaires [...] il veillera, jusqu'à la fin de sa carrière, à ce que ce soit ses clients eux-mêmes qui se plient aux pratiques de son atelier. D'où il appert que non seulement les œuvres du peintre nient l'intérêt économique qui pouvait le lier à ses clients, mais de surcroît l'image qu'elles donnent de leur modèles est celle-là même que Rembrandt en a.

[...]

L'effet de singularité et d'individualité que produisent les œuvres de Rembrandt se révèle donc finalement être le fruit de l'emprise que ce maître exerça sur le monde qu'il avait fait entrer dans son atelier. Se retirer du monde pour gouverner et jouir du plaisir, mêlé d'horreur, que l'on ressent à découvrir que la seule chose sur laquelle on règne est le soi, est un thème familier depuis Prospero en son île jusqu'à Monet en son jardin. À ces exemples j'aimerais ajouter ici celui de Rembrandt dans son atelier. Le XIX^e siècle a campé Rembrandt en artiste unique dans son juste pressentiment de la condition humaine individuelle. Or, la chose est plus étrange et troublante encore qu'il n'y paraît. Car, en réalité, Rembrandt, nous semble-t-il, fut non pas le découvreur, mais bien l'un des créateurs de cette individualité. Au point que ses dernières œuvres sont devenues une pierre de touche de la conception que la culture occidentale se fait, depuis lors, de l'unicité irréductible de l'individu. (Alpers 1991 : 187)

Ainsi, Alpers met-elle en cause l'hypothèse d'Hadjinicolaou selon laquelle plusieurs styles coexisteraient dans l'œuvre de Rembrandt en fonction de la diversité du mécénat.

Un tout dernier argument vaut d'être évoqué, apparenté au précédent mais touchant plus précisément cette fois la question du pastiche des styles historiques. Il y a un élément particulièrement intéressant dans le style de Rembrandt, qui va dans le sens d'une volonté d'individualité, et qui est son rapport aux styles du passé. Alpers le

¹⁰⁴ « De nombreux témoignages de caractère anecdotique et des documents d'archive plus convaincants récemment mis au jour montrent que les relations que Rembrandt entretenait avec ses clients n'étaient pas bonnes [...] On a l'impression que Rembrandt désirait voir ses clients éventuels plier l'échine devant lui et que cela faisait partie du prix à payer. Les diverses anecdotes concernant le comportement de Rembrandt dégagent trois éléments. D'abord, Rembrandt exigeait de ses modèles des séances de pose d'une durée inacceptable [...] Ensuite, il tardait à achever les œuvres commencées [...] Enfin, il livrait des œuvres que ses clients jugeaient inacceptables soit parce qu'elles ne présentaient pas de ressemblance avec la personne qui avait posé [...] ou parce qu'elles présentaient d'autres types d'imperfection [...] Plutôt que de flatter les mécènes comme le firent d'autres artistes, Rembrandt choisit de les fustiger [...]. » (Alpers 1991 : 233-235)

note de façon très claire, à plusieurs reprises : Rembrandt apportait une attention particulière à dissimuler les traces d'influences stylistiques de ses prédécesseurs, d'une manière qui rejoint la prescription moderne de l'homogénéité dans le style¹⁰⁵. Il n'y a aucune contradiction ici, au contraire, à ce que Rembrandt ait été « désireux, voire soucieux, d'encourager d'autres artistes à se faire passer pour lui » (Alpers 1991 : 279) — ce qui explique notamment les nombreux problèmes d'attribution auxquels ont fait face les professionnels de l'art — : « Rembrandt affirme et étend son autorité d'une manière qui remet la notion d'authenticité en question, et cela en dépit du fait que l'authenticité comme qualité mercantile s'inscrivait dans sa propre pratique de *pictor economicus* » (Alpers 1991 : 279)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ « Notre étude de Rembrandt comme *pictor economicus* nous a conduits à réexaminer sa pratique telle que nous l'avions exposée dans les chapitres précédents — son travail obsessionnel de la couleur, l'organisation de l'atelier en un domaine où la vie est mise en scène sous sa direction, le désir de s'affranchir du système du mécénat et l'affirmation du droit à l'individualité. La question de ses relations à la tradition peut également être reformulée dans le cadre de ses relations au marché. Les rares documents concernant sa pratique en tant qu'artiste et que professeur montrent qu'il est difficile de déterminer quelles furent les sources de son art. Son enseignement exerça une influence sur sa pratique artistique : Rembrandt répugnait à reconnaître toute autre autorité que la sienne » (p. 275). Plus avant dans l'ouvrage, traitant de la notion d'imitation, Alpers propose de voir à l'œuvre dans le style de Rembrandt, « pour distinguer divers modes d'imitation [...] une forme d'imitation proche de la transformation et de la dissimulation — [...] il cachait soigneusement ses sources en les absorbant dans ses œuvres [...] Un proverbe hollandais de l'époque servait à décrire ce type d'emprunts : "Les navets bien cuits font les bons ragoûts". Le terme significatif ici est le mot *rapen*, qui signifie « navets » mais aussi « cueillettes » ou objet volés (du verbe *rapen*). L'idée était qu'on ne pouvait réaliser un tableau, ou préparer un plat, sans réunir des ingrédients ni emprunter des éléments à d'autres œuvres pour les combiner afin qu'ils devinssent indiscernables en tant que tels. Appliqué à Rembrandt, ce principe — qui définit une modalité de production de l'image — a conduit à relancer l'effort de recensement des emprunts et de recherche des sources qu'il serait censé avoir dissimulés dans son œuvre. Qu'en serait-il cependant d'un artiste qui non seulement aurait désiré transformer, ou cacher, ses sources mais aurait eu des raisons de faire croire à l'absence de toutes références de ce type ? Un tel désir n'est pas concevable dans la philosophie de l'imitation propre à la Renaissance » (p. 167-168). Puis p. 277 : « Rembrandt ne se rattache pas à la tradition artistique au nom de l'imitation ou de l'originalité, mais au nom de la maîtrise de soi. Un troisième terme apparaît nécessaire ici, peut-être celui de propriété. Rembrandt répugne à reconnaître tout héritage parce qu'il veut constituer un capital qu'il puisse dire sien ».

¹⁰⁶ Alpers établit un parallèle intéressant entre la nature « constructive » du cubisme de Picasso et l'approche visuelle de Rembrandt (p 60-61). Il est frappant de constater, par ailleurs, que l'argent (en tant que capital, et comme signe abstrait) et l'or soient évoqués de façon aussi centrale dans l'ouvrage d'Alpers et de Krauss (*Picasso Papers*), en relation avec des questions de structure stylistique.

3.1.2.4 Francis Picabia

En ce qui concerne la critique de l'hétérogénéité stylistique, les cas de Picabia [fig. 15 à 17] et de Picasso ont été traités d'une manière assez semblable : l'hétérogénéité stylistique a typiquement été liée, de manière plus ou moins explicite, au retour à l'ordre qui répond à la crise sociale générée par la grande guerre (Buchloh 1981) — ceci en dépit du fait que Picabia avait tourné ce retour à l'ordre en ridicule. Le modèle orthodoxe de l'interprétation du corpus de Picabia a typiquement effacé l'hétérogénéité stylistique par une division de l'œuvre en trois parties, à partir d'un modèle tout à fait semblable à celui que Tietze avait employé pour décrire l'œuvre du Tintoret. Une première période, correspondant aux œuvres de jeunesse est celle des œuvres impressionnistes de seconde génération. La période de maturité qui est retenue par la plupart des commentateurs est celle des œuvres dérivées du cubisme et de la production dadaïste et filmique. Finalement, la dernière période rassemble toutes les œuvres ultérieures : transparences, peintures exécutées d'après des photographies de *pin-ups*, abstractions (Camfield 1970). Dans le cas de Picabia, on accorde typiquement une importance historique à l'œuvre avant-gardiste de la période centrale, au détriment des deux autres périodes, et surtout de la dernière période, qui est généralement décrite comme une phase particulièrement régressive, au cours de laquelle l'artiste aurait essentiellement pratiqué une forme de « peinture alimentaire », usant massivement du pastiche (peinture d'inspiration religieuse) et de la récupération (photographie commerciale).

Au cours des vingt dernières années cependant, des efforts importants (et qui ont récemment gagné en intensité) ont été faits pour restituer une image plus juste du corpus de l'artiste. Dans cet esprit, l'importante rétrospective Picabia au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, tenue en 2002-2003, a bien fait ressortir l'actualité de son œuvre pour un grand nombre d'artistes contemporains (Pagé 2002). Il apparaît désormais que l'hétérogénéité stylistique peut être entendue comme une composante protéiforme intrinsèque et constante de l'œuvre de Picabia, traversant stratégiquement l'ensemble de sa carrière :

Illustration retirée

Figure 15 – Francis Picabia, *L'Œil, Caméra*, Vers 1919-1922, Huile et gouache sur carton, 50.5 x 68 cm, Collection particulière. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 196.

Figure 16 – Francis Picabia, *L'Œil cacodylate*, 1921, Huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers découpés, 117.4 x 148.6 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 193.

Illustration retirée

Figure 17 – Francis Picabia, *Espagnole (Espagnole à la cigarette)*, Vers 1919-1922, Aquarelle sur papier, 51 x 72 cm, Collection particulière. Reproduction dans PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003). Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 229.

Dans les œuvres de Picabia, cette exigence [de renouvellement] détermine la diversité des œuvres, telle qu'elle interdit de définir, à un moment donné, ce qui serait la manière de l'artiste. Au début des années vingt, les dessins mécanomorphes dont *Les yeux chauds* est le prototype sont contemporains de portraits au trait, d'espagnolades à l'aquarelle, de collages photographiques et de tableaux-mots, les uns à l'opposé de toute tradition des beaux-arts, les autres respectant le principe du réalisme, d'autres encore introduisant ironiquement le plagiat dans le jeu. Comment considérer en effet les têtes d'Espagnoles, si ce n'est comme des pastiches de chromos touristiques, exécutés dans les règles de l'art, avec un sérieux digne d'un illustrateur ou d'un affichiste ? Et comment comprendre ces images, si ce n'est comme autant de démentis opposés à qui voudrait ne voir en Picabia que le provocateur dadaïste ? S'il n'était que cela, il tomberait dans l'imitation de lui-même. Donc, il exécute ces aquarelles conventionnelles, parce que la convention qu'elles contiennent est l'antidote de la convention dadaïste qui menace de s'établir à son tour.

Plus tard, alors que la technique des transparences semble devenue sienne et que la superposition de figures fantomatiques n'est pas loin de tourner au système, Picabia trouve une autre solution pour ruiner ce système : peindre d'une part des portraits et des nus d'une terrible netteté de contours et, d'autre part, des compositions abstraites sinueuses. La simultanéité des trois procédés ne peut que dérouter le commentaire et empêcher que l'œuvre se fige. Les portraits et les nus sont d'autant plus efficaces que le pastiche stylistique y domine [...].

En 1937, la peinture de Picabia n'est que juxtapositions et hybridations de plagiats – du Louvre à la place du Tertre, du Mexique des muralistes au post-impressionnisme ressuscité, des clichés grivois de *Paris Magazine* à des souvenirs des Primitifs italiens et des emprunts aux « nègres ». Elle n'a ni unité de style, ni unité de sujet. (Dagen 2002 : 679-680)

Les efforts récents ont donc permis d'appréhender l'hétérogénéité stylistique chez Picabia d'une nouvelle manière qui ne la réduise pas à une facette multidisciplinaire de l'œuvre (Bois 1975), ou au simple binôme suivant : relativisme dadaïste (les « espagnolades » exposées de concert avec les dessins mécanomorphes) *versus* relativisme mercantile (les œuvres des dernières périodes). De fait, l'accusation de relativisme mercantile pouvait être portée contre Picabia, à peu près à n'importe quel moment de sa carrière, avec d'autant plus de facilité que l'artiste faisait lui-même mention de ses talents de pasticheur précoce, et que ses premiers succès financiers en tant que peintre impressionniste de seconde génération étaient bien connus¹⁰⁷. Quant

¹⁰⁷ Ainsi G. Devil accuse-t-il l'artiste de « spéculer avec les marchands d'Israël » en adoucissant l'aspect expérimental de l'art moderne pour un public timoré : « L'imitation tient au plagiat vulgaire

au relativisme dadaïste, il a pu s'incarner, même pour les périodes tardives, sous la forme d'une interprétation qui voyait dans les tableaux figuratifs de Picabia une sorte de critique de la culture populaire. Nous proposerons ultérieurement, dans les compléments à la critique historique de l'hétérogénéité stylistique, un autre point de vue sur la production de Picabia, qui rende compte à la fois d'un certain relativisme — prenant la forme d'un perpectivisme philosophique et esthétique — et d'un ensemble de valeurs relativement stables qui traversent l'œuvre en filigrane (3.2.4).

3.1.2.5 Pablo Picasso par Rosalind Krauss

L'ouvrage de Rosalind Krauss intitulé *The Picasso Papers*, paru en 1998, constitue indéniablement une des contributions récentes les plus intéressantes en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Picasso et (de manière plus indirecte) celle de l'hétérogénéité stylistique en général (Krauss 1998). L'ouvrage se concentre essentiellement sur le collage dans l'œuvre de l'artiste mais l'auteur aborde également en profondeur la méthode plus générale de l'artiste, en mettant l'accent sur le rôle variable qu'y connaît la déclinaison de styles hétérogènes. Son interprétation du phénomène est largement dérivée de l'analyse comparative qu'Adorno a produite des œuvres de Stravinsky et de Schönberg (Adorno 1962). Adorno, longtemps avant Hadjinicolaou, avait proposé de voir dans la juxtaposition de styles hétérogènes empruntés dans une œuvre ou un corpus le signe d'une soumission à l'idéologie dominante, le contraire de la véritable création artistique de son temps, définie par le paradigme moderne. Dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*¹⁰⁸, le dodécaphonisme de Schoenberg est décrit comme définissant un moment de libération historique, une émancipation de l'homme vis-à-vis des forces de la nature et des structures traditionnelles de la composition, que l'auteur associe à l'aliénation

quand, comme en l'occurrence actuelle, le métier, la facture, les motifs sont copiés et transposés, pillés, pour ainsi dire calqués et les connaisseurs les plus malins s'y tromperaient combien de fois si la signature n'était visiblement différente de celle qu'ils s'attendaient à lire [...] Et les dames de s'extasier : « En vérité, c'est tout à fait charmant », de sorte de l'impressionnisme de Pissaro et Sisley, qui les avait choquées dans l'œuvre de ces artistes originaux, ne les contrarie plus dans les tableaux frelatés de M. Picabia, mis au point convenablement. » (Picabia 2005 : 30)

¹⁰⁸ L'ouvrage est constitué de deux chapitres, le premier s'intitulant : « Schönberg et le progrès » ; le second : « Stravinsky et la restauration ».

générée par un ensemble de structures idéologiques plus fondamentales. Le faux modernisme des compositeurs néo-classiques, leur « folklorisme » démagogique et timoré est décrit comme visant régressivement à étouffer l'émergence de la nouvelle musique ; le recours « infantile » au pastiche y signale un rapport de plus en plus superficiel à l'art, les styles pastichés se succédant sans logique au gré des circonstances. L'art devient léger, drôle, se fond dans la mode et se transforme en produit de consommation, scellant ainsi définitivement sa relation de servitude vis-à-vis du capitalisme tardif. Ce faisant, l'artiste abandonne toute fonction politique et délaisse le travail dialectique qui devrait constituer l'essentiel de sa lutte contre le mensonge et la barbarie. Plutôt que de combattre l'idéologie dominante par un bouleversement plus profond de l'œuvre, dans sa spécificité structurelle même, l'artiste a recours à des motifs connus et se rend complice de l'hégémonie économique et politique. L'abandon des préceptes modernistes signe celui d'un rapport authentique à l'art.

Pour Krauss, qui reprend essentiellement les mêmes termes dans son analyse de l'œuvre de Picasso, l'hétérogénéité stylistique est encore une fois affaire de pastiche, et pareillement condamnée en raison de sa nature doublement régressive : d'une part comme capitulation devant la difficulté d'innover de manière significative au niveau structurel de l'œuvre et, d'autre part, comme désir de flatter le goût du spectateur en invoquant des formes familières¹⁰⁹. Pour Krauss, si le collage et le cubisme constituent le point le plus exemplaire du modernisme¹¹⁰, c'est qu'ils

¹⁰⁹ Dans le même esprit, Lyotard a demandé que l'on différencie les « jeux de langage hétérogènes » d'origine moderne de l'« éclectisme cynique contemporain » (Lyotard 1982 : 358-362).

¹¹⁰ Jugement appuyé par T.J. Clark : « *Everyone agrees that the painting Picasso did in 1911 and 1912 represents some ultimate test-case and triumph of modernism [...] Cubism, to repeat, is the moment when modernism focused on its means and purposes with a special vengeance. The idiom that resulted became the idiom of visual art in the twentieth century [...] the set of works in which modernity found itself a style [...] Cubism is the theme of modernism [...] Cubism is the last best hope for those who believe that modern art found its subject-matter in itself – in its own means and procedures. And that in doing so it found an idiom adequate to modern experience.* » (Clark 1999 : 175). Elizabeth Cowling a formulé le commentaire suivant sur l'inquiétude des historiens devant l'absence apparente de structure de l'hétérogénéité stylistique et le rôle stabilisateur du cubisme par rapport à cette méthode : « *The exception to such wayward volatility is, by common consent, Picasso's "pioneering" Cubist "period" from 1907 to 1914, when, for once, his work exhibited the kind of stylistic "unity" found in the work of other artists. Because his cubist work seems to present the familiar pattern of early, middle and late phases, and because the change from one phase to the next — for instance, from "analytical"*

mettent en œuvre des procédés de résistance à la représentation monologique : le collage par la confrontation brutale et polyphonique d'entités hétérogènes qui dialoguent dans l'œuvre, le cubisme par la « libre circulation du signe » (Krauss 1998 : 6). Le cubisme analytique constituerait un univers de représentation au sein duquel les signes seraient coupés de leur référents : « [...] *no positive sign without the eclipse or negation of its material referent. The extraordinary contribution of collage is that it is the first instance within the pictorial arts of anything like a systematic exploration of the conditions of representability entailed by the sign* » (Krauss 1986a : 34).

Ces signes circuleraient donc librement, détachés de la contrainte que constituerait la mise en ordre syntaxique du monologue : « *we [may] think of aesthetic modernism itself as severing the connection between a representation (whether in words or images) and its referent in reality, so that signs circulate through an abstract field of relationships* » (Krauss 1998 : 6). L'hétérogénéité stylistique, en contrepartie, correspondrait à l'abandon des hauts critères modernistes — devenant ainsi le symptôme de l'effacement du potentiel de transformation historique de la peinture. L'éclectisme qui en résulte marquerait le moment où l'avant-garde se désincarne dans le monde de la peinture pour investir celui de la photographie et de l'objet trouvé.

Faut-il pour autant en conclure à une défection soudaine de Picasso, comme s'il tombait soudainement du piédestal de l'authenticité avant-gardiste, et pressentait — comme plusieurs auteurs l'ont suggéré — qu'il ne serait plus jamais à la hauteur de son invention cubiste ? Pas tout à fait, explique Krauss, qui propose que le cubisme et le collage soient, de fait, structurellement liés à l'hétérogénéité

to "synthetic" Cubism — seems gradual, not abrupt, and all the intermediate stages seem to be interlinked in a coherent manner, it conforms to the popular theory of style as a continuous evolutionary process. Although the quality of the work and the revolutionary character and widespread influence of prewar Cubism justify all the attention paid to those few years in Picasso's exceptionally long career, one cannot but suspect that critics and historians have been so attracted to this "period" partly because it appears to exhibit a more familiar structure. » (Cowling 2002 : 21-22).

stylistique¹¹¹. Krauss ne veut pas suggérer que ces méthodes aient en commun une quelconque fracture des codes sémiotiques, qui résulterait en une mise en jeu d'hétérogénéités plus marquées. Elle a plutôt recours au modèle psychanalytique de la « formation réactionnelle » pour expliquer leur relation : le pastiche et l'hétérogénéité stylistique seraient en quelque sorte la « mauvaise conscience » du collage et du cubisme, le « refoulé »¹¹² de la pureté moderniste. Authenticité moderniste et pastiche seraient en quelque sorte les deux facettes de la « médaille » moderne, inéluctablement liées par l'intrication de la marche historique et du désir individuel interdit. Ainsi, c'est par le moteur « interne » que constitue la « psychopathologie quotidienne de l'artiste » (Krauss 1998 : 110-112), et plus particulièrement par l'anxiété psychosexuelle de Picasso que l'auteur explique la pratique du pastiche et de l'hétérogénéité stylistique. On se rappellera que Tietze lui-même avait eu recours à une interprétation psychanalytique pour expliquer la « réaction » stylistique multiple du Tintoret au rejet de Titien. De façon semblable, Benjamin Buchloh a aussi fait un lien entre l'hétérogénéité stylistique et la psychopathologie, décrivant l'hétérogénéité stylistique comme un « éclectisme historiciste [...] ayant ses origines psycho-sexuelles dans la régression » (Buchloh 1981 : 63)¹¹³. Double visage, donc, de cette critique de l'hétérogénéité stylistique qui,

¹¹¹ Ici aussi, l'argument de la continuité est puisé chez Adorno : « Tandis que tout l'œuvre de Stravinsky aspirait à cette manœuvre, elle devient dans le passage au néo-classicisme, un événement modestement fastueux. Décisif à cet égard, c'est que, selon la substance purement musicale, on ne saurait distinguer entre les œuvres infantilistes et les œuvres néo-classiques. Est insoutenable le reproche adressé à Stravinsky qu'il serait devenu de révolutionnaire, réactionnaire, comme un classique allemand. Tous les éléments de la composition de la phase néo-classique sont contenus implicitement en ce qui précède, mais définissent ici et là toute la facture. Même le « comme si », pareil à un masque, des premiers morceaux du nouveau style coïncide avec le vieux procédé d'écrire de la musique d'après la musique. » (Adorno 1962 : 209)

¹¹² Hypothèse qui peut d'ailleurs être mise en relation avec l'interprétation freudienne que produit Didi-Huberman des visages hétérogènes du style dans l'histoire en tant que symptôme du refoulé du temps.

¹¹³ Theodor Adorno (Adorno 1962) avait également décrit l'angoisse comme un moteur psychosexuel déterminant du point de vue de la création, mais il *inversait* pour sa part les termes de l'interprétation, en mettant l'angoisse en relation avec l'authenticité avant-gardiste. Schönberg en serait venu à rechercher la dialectique libératrice dans l'art après avoir ressenti l'angoisse de la solitude désillusionnée et impuissante. Devons-nous en conclure que le type d'anxiété et/ou la réaction à cette anxiété ne sont pas les mêmes chez Schönberg et Picasso ? Si tel est le cas, il resterait donc, afin d'aligner ces théories sur l'axe d'une continuité de sens, à préciser de quelle manière exactement ces diverses formes d'anxiété et leurs manifestations psycho-sexuelles doivent être catégorisées pour déterminer la valeur de leur effet sur l'art produit. Cette précision n'a malheureusement pas été développée — en raison probable d'une posture théorique qui, pour tout l'intérêt qu'elle manifeste à

de part et d'autre, décrit un artiste cédant au pastiche sous l'effet de forces correlatives, trop difficiles à contenir : à l'extérieur la pression idéologique, à l'intérieur le moteur psychosexuel de l'angoisse.

En ce qui concerne Picasso, un autre facteur explique peut-être l'intervention de l'argument psychologique : alors que la pratique du pastiche caractérise de manière assez claire le retour à l'ordre d'après guerre pour un grand nombre d'artistes, la production de Picasso donne à voir ceci de particulier que le recours au pastiche précède de loin la première guerre mondiale et même l'apparition du cubisme. Krauss elle-même semble hésiter sur ce sujet, mais fait bien dater la première « formation réactionnelle » à cette époque plus lointaine — ce qui met en cause l'hypothèse d'un recours au classicisme français comme « amortisseur » identitaire du cosmopolitisme international cubiste. Le fait, sur lequel on évite habituellement d'insister cependant, est que même les œuvres d'adolescence de Picasso montrent les traces d'une hétérogénéité stylistique fondée sur un rapport d'emprunt idiomatique à d'autres productions artistiques, qui prépare le verdict souvent posé par la suite de « cannibalisme » et de plagiat. Cette critique, Picasso y a été soumis dès ses premières expositions. Comme l'ont fait remarquer Schapiro et Cowling, les célèbres commentaires de Félicien Fagus mettaient déjà l'hétérogénéité stylistique sur le compte d'un trait de personnalité fondamental — sans aller toutefois jusqu'à diagnostiquer une pathologie psychologique —, qui expliquait sa tendance à puiser libéralement dans un spectre élargi de styles historiques et contemporains. Par la suite, ce reproche est demeuré très vivant, non seulement dans la critique de l'œuvre¹¹⁴, mais également dans de nombreux propos rapportés par l'entourage de

l'égard de la psychanalyse, s'interdit généralement *a priori* de développer toute considération sur ce sujet au-delà d'un certain point, celui où le texte basculerait de façon explicite dans une interprétation de type psycho-biographique (approche que Krauss a par ailleurs toujours combattue).

¹¹⁴ « By 1919, it had become obvious both that Picasso was not going to grow out of this "impetuousness" and that it had not impeded his meteoric rise within the artworld. Reviewing the very exhibition which had so excited Salmon, Roger Allard dismissed the parade of the many graphic styles as mere mimicry : "everything, including Leonardo, Dürer, Le Nain, Ingres, Van Gogh, Cézanne, yes, everything ... except Picasso". For an embittered Robert Delaunay, writing a few years later, Picasso's eclecticism was pure "pillaging", at the root of which lay "superficiality", "snobbery" and "lack of seriousness." » (Cowling 2002 : 17)

Picasso — ce dont témoigne la célèbre anecdote de Matisse sur la régularité et l'usage tiré par Picasso des visites de son atelier.

Quoi qu'il en soit, l'interprétation canonique de la « chute » de Picasso, qui fait correspondre sa défection au retour à l'ordre d'après guerre, est rapidement devenue incontournable dans le champ de la discipline. Elle est notamment partagée par Benjamin Buchloh, qui l'analyse à la lumière de mouvements artistiques plus récents dans un célèbre article intitulé « *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting* » (Buchloh 1981). Pour Buchloh, le retour à la figuration de Picasso et de Picabia correspond, comme dans les cas de Severini, Carra, Schad, Malevich et Rodchenko, à un tournant historique qui voit s'estomper les acquis avant-gardistes modernistes au profit de nouvelles valeurs qui préfigurent l'avènement du fascisme. L'auteur établit un parallèle entre ce retour « régressif » à la figuration et le retour à la figuration dans la peinture européenne des années 80 — à travers les formes les plus caractéristiques du néo-expressionnisme allemand et de la trans-avant-garde italienne. Buchloh fait explicitement allusion à la question de l'hétérogénéité stylistique mais Picasso et Picabia sont amalgamés à d'autres artistes dont on ne peut pas dire qu'ils appartiennent véritablement à cette catégorie — ne serait-ce qu'en raison du fait que, pour la plupart d'entre eux, le virage esthétique « réactionnaire » au sens propre du terme, s'est fait non pas en parallèle avec d'autres modulations modernes, mais contre le « moderne en soi », par un mouvement nostalgique de « retour aux valeurs traditionnelles de la haute culture ». Il s'agit bien ici d'hétérogénéité diachronique, et non pas synchronique, et la distinction, à ce niveau, est décisive. Il devient plus facile alors pour Buchloh de proposer que l'hétérogénéité stylistique puisse servir « l'idéalisation des monuments éternels de l'histoire de l'art et de ses maîtres, la tentative d'établir une nouvelle orthodoxie esthétique et le rappel au respect de la tradition culturelle » (Buchloh 1981 : 43 ; notre traduction).

3.1.2.6 Gerhard Richter par Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter et Robert Storr

The drama of Gerhard Richter's artistic life has consisted of repeated encounters with totalizing systems of thought that dictated how he should conduct himself and what his paintings should be. First, these ideological mandates were issued by authoritarian political regimes. By the time he had achieved art-world recognition in the late 1960s, they issued from the avant-garde in whose midst he had landed. Those pressures have yet to abate, but insofar as they have sometimes exacerbated his deep-seated doubts and made it hard for him to proceed, his responses to them—from direct defiance and verbal dodging and weaving to transforming the tension they generate into a source of energy—have had a profound impact on the outward appearance and inner dynamics of his work. (Storr 2002 : 46)

En février 2002, les portes du Musée d'Art Moderne de New York se sont ouvertes sur une importante rétrospective des œuvres de Gerhard Richter, couvrant quarante ans de production picturale. L'exposition, loin d'être la consécration sereine que l'on aurait pu attendre au vu d'une carrière unanimement saluée, donna lieu à un échange d'invectives nourri dans la presse spécialisée. Bien que les critiques les plus vives aient visé l'accrochage de Robert Storr — qui à l'époque occupait le poste de conservateur du département de peinture et de sculpture au MoMA — plutôt que l'artiste, il était difficile de ne pas voir à quel point Richter lui-même, en bon stratège, avait su construire un corpus ambigu, dont l'interprétation intervenait de manière tout à fait déterminante au cœur de la mêlée¹¹⁵. En effet, que certains jeux de pouvoir au sein du monde de l'art et du milieu universitaire américain se soient dessinés avec clarté à l'occasion de la rétrospective Richter n'était certainement pas étranger aux enjeux soulevés par l'œuvre du célèbre peintre allemand. Faire sens de

¹¹⁵ Ceci doit être noté, au passage, comme une fonction caractéristique de l'hétérogénéité stylistique — Cowling rappelle à cet égard que, de la même manière, l'œuvre de Picasso, « hautement controversé », s'était lui aussi rapidement constitué en « champ de bataille critique » au début du siècle (Cowling 2002 : 6).

ce corpus polyvalent devenait le motif qui, indirectement, mobilisait l'essentiel des énergies ; et l'on avait rarement vu des penseurs d'appartenance aussi divergentes se disputer avec autant de vigueur l'œuvre d'un artiste¹¹⁶.

C'est en réalité, bien entendu, la question du style dans l'œuvre de Richter qui était à la source de la polémique. Dans les comptes-rendus critiques de l'exposition, le terme de « style » était peu utilisé — certains journalistes ont même dépoussiéré un terme ancien, celui de « manière », pour parler des différents styles de Richter. Mais c'est bien l'hétérogénéité stylistique qui posait — et continue de poser — problème, et qui par conséquent devenait la pierre d'achoppement invisible de tout le débat. La question de la réception critique de l'hétérogénéité stylistique, dans le cas de Richter, est particulièrement intéressante parce que cette dernière est perçue de façon assez unanime comme une qualité, mais par des écoles de pensée absolument opposées du point de vue esthétique, et donc pour des raisons antinomiques. Comme nous en avons déjà esquissé l'hypothèse dans la section qui portait sur les relations entre artistes et historiens de l'art modernes, un certain potentiel d'ambiguïté herméneutique se révèle donc comme une composante essentielle du dispositif¹¹⁷.

Au fil des années, la cohabitation de styles variés dans l'œuvre de Richter a beaucoup frappé le public et la critique. Elle est passée d'autant moins inaperçue que l'artiste a régulièrement choisi d'exposer ensemble des œuvres appartenant à des styles très éloignés les uns des autres — alors qu'il aurait été possible d'imaginer la constitution systématique, pour un lieu d'exposition et un temps donnés, de sous-corpus homogènes du point de vue du style. Richter représente un cas si exceptionnel d'hétérogénéité stylistique qu'il n'est pas loin d'en constituer la figure paradigmatique sur la scène de l'art contemporain. Depuis la moitié des années soixante, il a développé des familles franchement antinomiques du point de vue d'une

¹¹⁶ La polémique n'est à ce jour pas éteinte : dans le débat qui a entouré l'exposition du Museum of Modern Art, Benjamin Buchloh est resté en retrait. L'éminent spécialiste de Richter, qui devait faire paraître sous peu une importante monographie sur l'artiste, a peut-être laissé à Rosalind Krauss le soin de critiquer l'exposition. D'autres arguments feront donc peut-être leur apparition, qui tiendront compte de la rétrospective Richter et de sa réception.

¹¹⁷ Il y aurait ici un développement intéressant à considérer, qui prendrait la forme d'une comparaison entre la réception critique de l'œuvre de Richter et celle du Pop Art.

caractérisation stylistique orthodoxe. En 1965, par exemple, il a pu peindre à la fois *Rideau IV* et *Oncle Rudi* ; en 1966, *Six couleurs* [fig. 18] et *Ema (Nu dans un escalier)* [fig. 19] ; en 1968, *Place de la Cathédrale, Milan* [fig. 20], *Paysage urbain, Madrid* [fig. 21], *Sans titre (ligne)* [fig. 22], *Peinture d'ombre [Schattenbild]* [fig. 23], et *Traînées grises* [fig. 24] ; en 1969, *Paysage urbain SL* [fig. 25] et *Paysage maritime (ennuagé)* [fig. 26] ; en 1972, *48 Portraits* [fig. 27-28], *Un-Painting (Gray)* [*Vermalung (grau)*] [fig. 29] et *Rouge – bleu – jaune* [fig. 30] ; en 1973, *Gris* [fig. 31] et *L'Annonciation d'après Titien* [fig. 32] ; en 1983, *Crâne* [fig. 33] et *Marian* [fig. 34] ; en 1988, *Homme abattu I* [fig. 35] et *AB, St-Bridget* [fig. 36] ; en 1992, *Miroir gris* [fig. 37] et *Fleurs* [fig. 38] ; en 1995, *S. avec enfant* [fig. 39] et *Peinture abstraite, Kine* [fig. 40] ; en 1997, *Chute d'eau* [fig. 41] et de nouveaux tableaux de la série des *Peintures abstraites* [fig. 42].

Dans le compte-rendu critique de l'exposition du MoMA publié dans la revue *Artforum*, Krauss propose de voir dans l'œuvre de Richter le résultat d'une expérience particulière : celle d'un artiste qui, par la force des choses, est resté ignorant du modernisme pendant une grande partie de son existence, pour en découvrir très soudainement les multiples formes et procédés. En effet, Richter, né en 1932, a connu l'un à la suite de l'autre le régime national-socialiste — son père était membre du parti nazi et, comme tous les garçons de son âge, il a lui-même fait partie des *Hitlerjugend* —, puis le régime soviétique. Par la suite, le seul moyen de poursuivre ses aspirations artistiques en République Démocratique d'Allemagne fut de s'inscrire dans la logique du régime et de produire un certain nombre d'œuvres de propagande, en particulier des murales de style réaliste-socialiste. La censure rendait impossible tout contact avec l'art moderne, à l'exception de Picasso et de l'artiste italien Renato Guttuso, éminents communistes. En 1959 Richter visite Documenta 2 à Kassel. Il est fortement impressionné par ce qu'il y voit, en particulier par les œuvres de Pollock et de Fontana. Il s'enfuit d'Allemagne de l'Est en 1961 et s'établit à Düsseldorf. À Düsseldorf et à Cologne exposent Maciunas et le mouvement Fluxus, Beuys, le groupe Zero (Mack, Piene, Uecker), Vostell, Manzoni, Klein et Fontana.

Illustration retirée

Figure 18 – Gerhard Richter, *Six couleurs*, 1966, Polymère synthétique sur toile, 170 x 200 cm, Collection particulière, Berlin. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 138.

Figure 19 – Gerhard Richter, *Ema (Nu dans un escalier)*, 1966, Huile sur toile, 130 x 200 cm, Cologne, Museum Ludwig. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 137.

Illustration retirée

Figure 20 – Gerhard Richter, *Place de la Cathédrale, Milan*, 1968, Huile sur toile, 275 x 290 cm, Chicago, Collection Park Hyatt. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 145.

Figure 21 – Gerhard Richter, *Paysage urbain, Madrid*, 1968, Huile sur toile, 277 x 292 cm, Bonn, Kunstmuseum, Collection permanente Hans Grothe. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 147.

Illustration retirée

Figure 22 – Gerhard Richter, *Sans titre (ligne)*, 1968, Huile sur toile, 40 x 80 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Collection Elisabeth et Gerhard Soth. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 150.

Figure 23 – Gerhard Richter, *Peinture d'ombre [Schattenbild]*, 1968, Huile sur toile, 67 x 87 cm, Pôrto, Portugal, Musée d'art contemporain, Kunstmuseum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 139.

Illustration retirée

Figure 24 – Gerhard Richter, *Traînées grises*, 1968, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 155.

Illustration retirée

Figure 25 – Gerhard Richter, *Paysage urbain SL*, 1969, Huile sur toile, 123 x 124 cm, Courtoisie Massimo Martino Fine Arts and Projects, Mendrisio, Suisse. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 147.

Figure 26 – Gerhard Richter, *Paysage maritime (ennuagé)*, 1969, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Berlin, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 157.

Illustration retirée

Figure 27 – Gerhard Richter, *48 Portraits*, 1972 (vue d'installation à la Biennale de Venise 1972), Huile sur toile, 55 x 70 cm (chacun), Cologne, Ludwig Museum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 62.

Figure 28 – Gerhard Richter, *48 Portraits* (détails : Mihail Sadoveanu, José Ortega y Gasset, Otto Schmeil, Gustav Mahler, William James, Arrigo Boito), 1972, Huile sur toile, 55 x 70 cm (chacun), Cologne, Ludwig Museum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 162.

Illustration retirée

Figure 29 – Gerhard Richter, *Un-Painting (Gray)* [*Vermalung (grau)*], 1972, Huile sur toile, 200 x 200 cm. Collection Jung. Reproduction dans STORR, Robert (2002a).

Gerhard Richter. Forty years of painting, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 173.

Figure 30 – Gerhard Richter, *Rouge – bleu – jaune*, 1972, Huile sur toile, 150 x 150 cm. Collection Di Bennardo. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter.*

Forty years of painting, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 1.

Illustration retirée

Figure 31– Gerhard Richter, *Gris*, 1973, Huile sur toile, 200 x 200 cm. Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 174.

Figure 32 – Gerhard Richter, *L'Annonciation d'après Titien*, 1973, Huile sur toile, 125.4 x 200.3 cm. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund 1994. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 183.

Illustration retirée

Figure 33 – Gerhard Richter, *Crâne*, 1983, Huile sur toile, 50 x 55 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 193.

Figure 34 – Gerhard Richter, *Marian*, 1983, Huile sur toile, 200 x 200 cm, Collection Maria Rosa Sandretto. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 199.

Illustration retirée

Figure 35 – Gerhard Richter, *Homme abattu 1* (de la série *18 Octobre 1977*), 1988, Huile sur toile, 100.5 x 140.5 cm, New York, The Museum of Modern Art, Collection Sidney et Harriet Janis, don de Philip Johnson, acquis grace à la Lillie P. Bliss Bequest (par échange), le Enid A. Haupt Fund, le Nina and Gordon Bunshaft Bequest Fund, et un don de Emily Rauh Pulitzer. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 216.

Figure 36 – Gerhard Richter, *AB, St. Bridget*, 1988, Huile sur toile, 200 x 260 cm, Fundació "la CAIXA," Barcelone. Collection d'art contemporain. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 204.

Illustration retirée

Figure 37 – Gerhard Richter, *Miroir gris*, 1992, Huile sous verre; deux parties, chacune 80 x 220 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 237.

Figure 38 – Gerhard Richter, *Fleurs*, 1992, Huile sur toile, 41 x 51 cm, Collection particulière. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 236.

Illustration retirée

Figure 39 – Gerhard Richter, *S. avec enfant*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, Hambourg, Eigentum der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 246.

Figure 40 – Gerhard Richter, *Peinture abstraite, Kine*, 1995, Huile sur toile de lin, 90 x 124 cm, Collection Isabel et David Breskin. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 256.

Illustration retirée

Figure 41 – Gerhard Richter, *Chute d'eau*, 1997, Huile sur toile de lin, 110.2 x 164.8 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund 1998. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 264.

Figure 42 – Gerhard Richter, *Peinture abstraite*, 1997, Peinture sur panneau d'aluminium, 48 x 55 cm, Collection C. et J. Plum. Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 261.

C'est ce contact soudain avec l'art moderne qui provoque, selon Krauss, la « réponse déconstructive » de Richter au « canon moderniste ». Que l'hétérogénéité stylistique soit ici connotée de façon méliorative alors qu'elle fait l'objet d'une sévère critique de la part du même auteur dans ses travaux sur Picasso s'explique par le type spécifique d'hétérogénéité mise en œuvre dans le cas de Richter. Pour comprendre plus précisément de quoi cette spécificité relève, il faut se tourner vers les travaux de Benjamin Buchloh.

Quelle qu'ait été sa position vis-à-vis de l'hétérogénéité stylistique dans l'œuvre de Picasso et Picabia, Buchloh a longtemps défendu l'œuvre de Gerhard Richter (Buchloh 1977), comme une sorte d'exception confirmant le bien-fondé de la condamnation générale du pastiche caractérisant le retour à l'ordre d'après-guerre. Aux yeux de Buchloh, Richter est le seul cas d'hétérogénéité stylistique véritablement légitime ; il incarne la figure de l'artiste authentique et lucide vis-à-vis de son temps, qui consacre par une méditation cynique l'épuisement historique de la peinture en tant que médium. L'hétérogénéité stylistique a une fonction bien précise dans son corpus : elle constitue une démonstration virtuose qu'anime l'énergie désespérée de la négation critique. Richter produit un inventaire mélancolique et dégrisant de tous les moyens de la peinture : chaque style, maîtrisé de l'intérieur, c'est-à-dire traversé de part en part et spolié de son mystère, se donne à voir une dernière fois comme une des figures de rhétorique propres à la peinture, devenues à présent caduques. Si la peinture s'est éteinte en tant que médium artistique significatif, c'est qu'elle a perdu au profit d'autres techniques de représentation son ancienne capacité à influencer sur la société : incapable de rester un vecteur opératoire de progression moderne, elle a par surcroît perdu son apanage comme champ de symbolisation privilégié de modèles utopiques.

Cette interprétation de l'hétérogénéité stylistique nous donne une clef pour comprendre la spécificité du phénomène chez Richter, parce que l'argument de Buchloh représente apparemment le « renversement » exact de l'interprétation que proposait Krauss — bien qu'en réalité, comme nous le verrons, ces deux auteurs

soient en accord sur le fond. Chez Picasso, on s'en souviendra, l'utilisation de styles hétérogènes était critiquée — à partir d'un point de vue néo-adornien — comme pratique répréhensible du pastiche, symptôme d'une défection aux préceptes modernistes, et signe d'une collaboration avec les forces régressives de l'idéologie dominante. Dans l'analyse de Buchloh, les termes de cette critique sont, tout simplement, « retournés » : l'hétérogénéité stylistique et plus précisément la virtuosité mimétique sont les outils ironiques par lesquels est prouvée l'impossibilité même d'avoir accès à une expérience historiquement significative de la peinture à l'ère de la reproduction photomécanique¹¹⁸.

Pour comprendre ce retournement, il faut voir, comme le fait Buchloh, que la pratique de l'hétérogénéité stylistique chez Richter se déploie dans ce que nous pourrions décrire en termes très généraux comme une sorte de « neutralité désaffectée ». Ainsi, comme nous le verrons par la suite, une des caractéristiques fondamentales de l'hétérogénéité stylistique chez Richter est un détachement psycho-expressif quasi-total. Aux yeux de Buchloh, ce détachement est absolu, il a valeur d'énonciation critique : « [...] c'est justement dans le discours pictural devenu autonome — sinon, il serait expression subjective — que son langage devient langage vide (plein d'ironie objective) » (Buchloh 1977 : 49). Cette interprétation a longtemps été appuyée par l'artiste lui-même, qui abondait fréquemment et publiquement dans le sens de Buchloh :

I pursue no objectives, no system, no tendency; I have no programme, no style, no direction. I have no time for specialized concerns, working themes, or variations that lead to mastery. I steer clear of definitions. I don't know what I want. I am inconsistent, non-committal, passive; I like the indefinite, the boundless; I like

¹¹⁸ « And so when the German-born, American-based art historian, and Richter's longtime friend, Benjamin Buchloh, told the artist that critical commentators had "started to see you as a painter who knows all the tricks and techniques, and who simultaneously discredits and deploys all the iconographical conventions [...]" At the moment, this makes you particularly attractive to many viewers because your work looks like a survey of the whole universe of twentieth-century painting, presented in one vast, cynical retrospective," he was inverting the hostile view that Richter was a gifted jack-of-all-trades and offering the repolarized condemnation as compliment. In sum, doctrinaire exponents of Marcel Duchamp's conceit that "retinal" or perceptual, forms of art had been permanently eclipsed by conceptual ones cast Richter as the man who could thoroughly undo painting precisely because he could do it so well. » (Storr 2002 : 17)

continual uncertainty. Other qualities may be conducive to achievement, publicity, success; but they are all outworn as outworn as ideologies, opinions, concepts and names for things. (Richter 1995 : 58)

Un autre élément significatif qui vient appuyer l'hypothèse de Buchloh, est l'utilisation que fait Richter de la photographie — son utilisation « iconographique » de la photographie, écrit Buchloh —, ainsi que la dimension « épistémologique » que prend le *ready-made* photographique dans son œuvre (Buchloh 1977 : 16). Là encore, ce qui semble intéresser Richter dans le cliché trouvé, la photographie la plus parfaite dans son impersonnalité, c'est qu'elle est « dépourvue de tous les critères traditionnels [...] associés à l'art [...] Cette image n'avait aucun style, aucune composition [...] Pour la première fois elle n'avait rien, c'était une image pure. C'est pourquoi je désirai l'avoir, la montrer, non pour l'utiliser comme moyen pictural mais pour me servir de la peinture comme moyen photographique » (Buchloh 1977 : 25). Buchloh, avec raison, retrace l'influence de Duchamp sur l'esthétique de Richter : « Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique. Le choix de ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût » (Buchloh 1977 : 25). Une fois cette perspective adoptée, même les peintures abstraites de Richter, qui se rapprochent pourtant d'un certain point de vue de l'expressionnisme abstrait, peuvent afficher un caractère « mécanique », comme le suggèrent Krauss et Buchloh. Après tout, Richter n'a-t-il pas lui-même déclaré en 1965 : « Les tableaux doivent être construits selon des normes. Le « faire » doit se dérouler sans participation de l'intériorité, tout comme casser des pierres ou barbouiller des murs. Le « faire » n'est pas un acte artistique » (Buchloh 1977 : 17) ?

Le problème est que, depuis plusieurs années maintenant, Richter nie cette posture ironique de manière tout à fait explicite, voire véhémement. Sans vouloir trop anticiper sur l'analyse des failles de la critique de l'hétérogénéité stylistique, il faut néanmoins faire intervenir ici le travail effectué par Robert Storr, qui s'articule de manière décisive à la critique de Buchloh. L'intervention de Storr agit ici de manière indirecte, car il procure à l'artiste un cadre dans lequel celui-ci est à même d'énoncer

sa propre position vis-à-vis de la critique qui prend son travail pour objet. Nous sommes dès lors en présence d'un cas très particulier, où l'artiste lui-même intervient de manière active dans la construction du discours critique sur l'hétérogénéité stylistique. Déjà, dans une célèbre entrevue réalisée en 1986, au cours de laquelle Buchloh lui avait déclaré : « C'est aussi ce qui intéresse actuellement beaucoup de gens dans ton travail : ta peinture donne l'impression de présenter l'ensemble de la peinture du XXe siècle dans une sorte de grande rétrospective cynique », Richter avait répondu, sans autre forme de détour : « C'est certainement un malentendu. Je ne vois là ni truc, ni cynisme, ni ruse »¹¹⁹. Et, avec le temps, Richter propose une interprétation de son travail qui s'attache de plus en plus à un type d'intention tout à fait contraire à celui que Buchloh lui attribuait auparavant. La rétrospective de Storr, son travail long et patient d'enregistrement des témoignages de l'artiste font ressortir un point de vue tout à fait inattendu. Ainsi, en 1990, Richter concède-t-il : « *If I ever did admit to any irony, I did so for the sake of a quiet life* » (Storr 2002a : 83). Et aussi : « *That was an attempt at self-protection — saying that I was indifferent, that I didn't care and so on. I was afraid my pictures might seem too sentimental. I don't mind admitting now that it was no coincidence that I painted things that mattered to me personally — the tragic types, the murderers and suicides, the failures and so on* » (Storr 2002a : 84) ; et finalement : « *I made those statements in order to provoke and in order not to have to say what I might have been thinking at that point, not to pour my heart out. That would have been embarrassing* » (Storr 2002a : 288).

L'évolution de la position de Richter a une importance particulière en ce qui concerne la politisation de la notion de style dans son œuvre. Au début de sa carrière, comme nous l'avons vu, Richter prônait un détachement total vis-à-vis du style ; il s'agissait d'un élément clef de sa démarche, amplement repris par Buchloh : « *I like everything that has no style: dictionaries, photographs, nature, myself and my paintings* » (Richter 1995 : 288). Puis, quelques années plus tard, le peintre revient essentiellement sur ces commentaires en liant leur énonciation au contexte des

¹¹⁹ Cette entrevue est devenue un exemple classique et souvent cité de violence critique — l'archarnement de Buchloh est d'autant plus paradoxal qu'il appartient, comme Krauss, à une école de pensée qui n'accorde généralement pas beaucoup d'importance aux notions d'« intention » et d'auteur.

dynamiques de pouvoir au sein du monde de l'art des années soixante et soixante dix : « *My own statements about my lack of style and lack of opinion were largely polemical gestures against contemporary trends that I disliked – or else they were self-protective statements, designed to create a climate in which I could paint as I wanted* » (Storr 2002a : 83). Tout ceci contribue à caractériser une situation hautement problématique, qui mine profondément l'interprétation de Buchloh. Celle-ci en effet ne saurait souffrir une contradiction aussi flagrante. Et l'écart ne cesse de se creuser entre le premier Richter et le second : aux dires de l'artiste, nous l'avons vu, le recours à l'hétérogénéité stylistique, en début de carrière, remplissait, entre autres fonctions, celle de lui permettre de continuer à peindre dans un monde de l'art dominé par l'idée de la mort de la peinture — et à cet égard, Richter n'a rien fait d'autre que de donner de son œuvre l'interprétation que ceux qui tenaient le haut du pavé voulaient entendre. Mais les choses sont, d'un certain point de vue, plus graves encore ; car comment Richter, qui se présentait comme une sorte d'automate cynique de la mouvance pop-conceptuelle, démonteur de machines rhétoriques picturales, a-t-il pu aller jusqu'à se décrire par la suite comme un traditionaliste idéaliste, qui plus est animé de sentiments religieux (voir note 129) ? L'hétérogénéité stylistique semble remplir ici une toute autre fonction. Il devient évident qu'il ne s'agit plus uniquement d'une stratégie permettant à l'artiste de continuer à peindre, mais qu'elle sert un rapport complexe à la peinture, et étend son territoire référentiel sur une surface beaucoup plus vaste que celle de la déconstruction (post)moderne. Ici, c'est l'antithèse exacte du personnage décrit par Buchloh qui se met progressivement en scène. Le sens donné à l'hétérogénéité stylistique se renversant, il devient impossible de ne pas s'interroger sur la méthode analytique de Buchloh et de la mettre en relation avec les problèmes précédemment évoqués de la conceptualisation historique du style — mais nous examinerons plus en détail les termes de cette analyse dans la section consacrée aux failles des critiques de l'hétérogénéité stylistique.

Considérons maintenant, pour finir, la « critique » de l'hétérogénéité stylistique chez Storr. Il s'agit ici d'une critique dans le sens plus large du terme, puisque le jugement de valeur portant sur la méthode de Richter, dans une grande

mesure, est suspendu au profit d'un examen de son fonctionnement dans ce corpus précis. Storr établit une période de cinq ans, entre les années 1966 et 1971, pendant lesquelles l'hétérogénéité stylistique se constitue en manière de travailler non équivoque chez l'artiste (Storr 2002a : 52). Contrairement à Buchloh, l'idée de trouver un sens définitif qui viendrait clore le phénomène n'intéresse pas particulièrement Storr. Une interprétation générale de l'hétérogénéité stylistique pourrait être déduite de l'analyse qu'il fait de l'œuvre de Richter en général — avec les précautions d'usage —, mais elle est de nature nettement moins qualitative et générale que celle de Buchloh. Storr confère cependant à l'hétérogénéité stylistique une valeur importante et particulière, qui est reliée à la fonction heuristique traditionnellement attribuée à l'expérimentation sur les styles (Storr 2002b). On peut supposer qu'il y ait là un lien avec le fait qu'une forme détournée de pastiche soit pratiquée, chez Richter, dès les premières étapes de la constitution de l'œuvre, dont les résultats sont voués à disparaître ultérieurement¹²⁰. L'attention se porte sur l'hétérogénéité stylistique comme processus, ce qui a l'avantage de présenter le phénomène sous un angle opératoire. Elle devient un outil d'optimisation des paramètres de travail, offrant le potentiel d'une mise en court-circuit des conventions en vigueur :

The position of most artists is different from that of critics, even for those artists given to concocting their own theories. For them, possibility takes precedence over reasoned necessity. For artists who must start over each day without any assurance that the success or failure of the previous day's work will reliably indicate what comes next, possibility is the product of intuition, trial and error, and an instinctive trust in the voice that says Yes or No to each option that presents itself. This voice does not address art in general, but the artist in that moment of decision. Against this tentative sense of what can be done stands the constant threat of options suddenly being closed. This may happen as a result of misuse by others or of a restrictive codification of formerly productive uses, or it may be the consequence of the

¹²⁰ « Richter's procedures are actually remarkably straightforward. It does make a difference to see the progressions and layerings on a painting, particularly the early stages, which are almost always much more defined than most people are aware of. They're developed compositions—particularly so in the abstractions—in styles that are not his own, as underpaintings, hard-edged perspective images or art informel gestural pictures. Often what comes later in the completed painting involves cancellation of something that is a pastiche of, say, another kind of painting. » (Storr, cité par Holert 2002 : 102)

artist having used them well but, at the same time, having temporarily exhausted the freedom of maneuver they initially afforded. But while aesthetic prognosticators are prone to declaring certain artistic practices obsolete based on their waning power in a given period, artists, whatever their public positions might be, seldom write off any possibility once and for all. On the contrary, the ability to seek fresh opportunity in neglected or abandoned models is one of the basic ingredients of innovation. No serious artist downs his or her tools because historians and critics have deduced that nothing remains to be done; instead that he or she may pick them up to probe for previously ignored openings. Moreover, such practitioners know that inasmuch as the value of any chosen convention cannot be disproven logically, neither can it be proven ; the only thing that finally matters is whether its imaginative potential can be shown and whether the works it engenders supersede the paradigm and assume a life of their own. (Storr 2002a : 45-46)

Storr a aussi le mérite d'avoir révélé un aspect caractéristique du rapport de Richter à l'hétérogénéité stylistique, qui concerne cette fois la manipulation de la *réception* de l'œuvre. Il est vrai qu'avant Richter, Picasso et Picabia avaient pratiqué une forme d'hétérogénéité stylistique qui non seulement leur permettait une plus grande marge de manœuvre créatrice, mais visait également à opérer un brouillage dans la dynamique avant-gardiste des identifications esthétiques et de la récupération. Comme le montre Storr, Richter fait de même en allant plus loin : il intervient au-delà de la création, dans la gestion même de l'œuvre, en dirigeant sa diffusion pour modeler sa réception. Qui plus est, l'organisation de son travail est elle-même marquée d'un processus d'hétérogénéisation : la classification du corpus, sa mise en catalogue, ne se fait pas de manière « positive » et taxinomique; elle est, elle aussi, soumise à un « brouillage » conscient. Même l'historien de l'art positiviste doit parfois travailler « contre » Richter¹²¹. Nous aurons l'occasion de revenir plus en

¹²¹ « Richter is a fastidious keeper of his own records. He spends a lot of time going back over what he has done, giving it shape, giving it order. He's been preparing his own catalogue raisonné, whereas most artists' catalogues raisonnés are compiled by scholars after the artist has completed his work. You can take Richter's documentation and sift through it in a rather methodical way. So in the most practical terms it's quite easy. [...] What one understands having talked to Richter is that there are things that are not in the catalogue raisonné, that the order of the catalogue raisonné is not strictly chronological. There is a considerable deal of flux in what seems to be an apparent order. That is, I think, by design. [...] In some ways the issue that critics and curators have to deal with is how to see Richter behind the camouflage he has created and at the same time to respect the fact that the camouflage is there for a reason. It is to prevent people from drawing too-obvious interpretations of his work and to maintain the room that he needs to keep producing. But at the same time it is a kind of hiding place. [...] It is not that he is creating a false chronology but that he is defining one. He is

détail sur les travaux de Storr dans la section suivante, consacrée à une proposition alternative d'analyse critique de l'hétérogénéité stylistique chez Richter.

3.2 Contributions à la critique de l'hétérogénéité stylistique

Comme nous avons pu le constater, dans la tradition des réflexions de Meyer Schapiro, Albert L. Kroeber et George Kubler sur le style, certains auteurs tels que Philippe Dagen (Dagen 2002), Elizabeth Cowling (Cowling 2002) et Robert Storr (Storr 2002a), ont récemment décrit l'hétérogénéité stylistique en des termes qui se démarquent nettement de ceux qui étaient utilisés dans sa critique traditionnelle. En ajout à ces contributions, nous souhaitons compléter ici la critique historique de l'hétérogénéité stylistique. Notre hypothèse est qu'une critique « totalisante » de l'hétérogénéité stylistique doit être menée à bien — intégrant tous les arguments, positifs et négatifs — pour que l'enquête puisse dépasser le stade critique et poursuivre plus objectivement une interprétation du phénomène. Nos ajouts seront les suivants : dans la continuité de la discussion de l'hétérogénéité stylistique chez Richter, nous arguerons qu'il est possible de considérer sa production comme une *systématisation* de l'hétérogénéité stylistique. La raison pour laquelle cette proposition s'insère dans la partie critique de la thèse est qu'interpréter l'œuvre de Richter comme une systématisation de l'hétérogénéité stylistique — alors que cette méthode, *a priori*, semble justement structurée pour échapper aux effets de système — revient presque à qualifier l'intervention de l'artiste de « réification » de l'hétérogénéité stylistique. Il s'agira ensuite de répondre aux arguments clefs de la critique historique de l'hétérogénéité stylistique, en s'adressant plus particulièrement à l'argument matérialiste du point de vue d'une analyse sociologique de l'hétérogénéité stylistique. Suivront un ensemble de considérations herméneutiques sur l'hétérogénéité stylistique considérée comme rapport au temps, où le dispositif est

talking about a process of understanding rather than a sequence of making. In looking at the catalogue raisonné, you understand that this is a thing of inherent flux. [...] Richter doesn't like to talk about specific images out of context, but he also doesn't like to talk about groups of images that apparently relate to one another. And indeed, in the catalogue raisonné, he may have dispersed some of these images to avoid any appearance that he is treating a theme or a particular idea through methodological changes. The fact that he might have done this poses a challenge [...] » (Holert 2002 : 100-101).

décrit comme tributaire d'une conception nietzschéenne du temps, en opposition au modèle néo-hégélien qui sous-tend la plupart des critiques évoquées. Le pastiche ne constitue qu'une des multiples formes d'imitation par lesquelles s'établissent des liens de transmission à travers le temps ; inversement, nous reprendrons l'hypothèse de Georges Didi-Huberman selon laquelle l'inconscient du temps agit lui-même à travers les œuvres par des processus de « survivances » (Didi-Huberman)¹²², qui impliquent nécessairement un flux d'hétérogénéités. Les artistes concernés (Picasso fait ici figure de référence) donnent à voir une conscience intuitive de ces dynamiques jetée dans l'arène de l'expérimentation moderne. Chez Picabia, cette prise de conscience est plus qu'intuitive : elle fait l'objet d'une expérimentation conceptuelle qui ajoute à la disposition de Picasso un nouveau rapport au relativisme esthétique hérité de Dada. Ce virage est décrit comme un moment déterminant dans la modernité, qui continue de jouer un rôle décisif bien que souterrain dans la culture contemporaine, et recèle un potentiel sous-estimé du point de vue de la création. En particulier, il effectue la résolution dialectique d'un certain nombre d'oppositions, non seulement au niveau du corpus individuel, mais également du point de vue des écoles de pensée qui s'affrontent traditionnellement sur la base d'un rapport au temps et à la subjectivité, et d'une philosophie de l'histoire marquée d'un caractère systémique. Cette nouvelle définition de l'hétérogénéité stylistique la décrit comme possédant des aptitudes de résistance inattendues à diverses formes de dogmatisme esthétique et politique; elle préserve un rapport à la mémoire qui est d'autant plus intéressant que celui-ci n'est pas posé contre l'expérimentation moderne.

3.2.1 Richter : l'hétérogénéité stylistique comme système

Dans l'œuvre de Richter, l'hétérogénéité est visible au sein d'œuvres individuelles — comme par exemple dans l'initiatique *Table* de 1962 et, plus tard, dans une série de peintures abstraites où cohabitent paysage et abstraction gestuelle. Mais comme nous l'avons vu, elle est surtout visible à l'échelle du corpus,

¹²² Agamben précise cependant que « Le mot allemand *Nachleben* utilisé par Warburg ne signifie pas exactement « renaissance », comme il est parfois traduit, ni non plus « survivance ». Il implique l'idée de cette continuité de l'héritage païen qui était essentiel pour Warburg » (Agamben 1998 : 18).

imprégnant chaque décision et s'incarnant dans la sphère de ce qui devrait constituer le « style d'auteur » de Richter. C'est elle qui préside, par exemple, au projet avorté d'exposer côte à côte des représentations de camps de concentration et des œuvres pornographiques — juxtaposition qui s'est toutefois déployée dans *Atlas*¹²³. Les termes stylistiques par lesquels s'exprime cette culture de l'hétérogénéité sont en définitive les vecteurs d'une série d'ambivalences plus générale qui caractérisent la personne de l'artiste et que Storr résume en une série de « *terms of Richter's dilemma* »¹²⁴. Un va-et-vient entre ces oppositions, l'impossibilité de construire l'objet esthétique en fonction d'une planification respectée jusqu'au bout, d'anticiper pleinement un résultat, caractérisent le processus de création. Celui-ci prend donc la forme d'une alternance de gestes constructifs et destructifs qui mènent ultimement à un résultat inattendu, sorte d'« accident contrôlé » dépassant les prévisions de l'auteur, difficiles à répéter, induisant une mesure d'hétérogénéité dans le style (Storr 2002a : 297). Cette esthétique de l'accident contrôlé — selon Storr, Richter possède « *a perfect pitch for controlled accident* » (Storr 2002a : 74) — est en parfaite correspondance avec l'attachement de Richter à ce que l'on pourrait qualifier de *paradigme de la neutralité* (Storr 2002a : 298). Il existe de nombreux moyens par lesquels Richter induit dans son œuvre ce que l'on pourrait qualifier, par une sorte d'oxymore, de véritable « charge de neutralité » : choix de sujets, utilisation du cliché photographique amateur, recours au hasard et emploi d'assistants, comme dans les *Chartes de couleur*, choix de certaines couleurs déterminantes — ou de l'*absence* même de couleur, comme dans le cas du gris, qui domine largement dans le corpus de l'artiste. Richter cherche non seulement une neutralité « en soi », mais également une sorte de neutralité « synthétique », qui résulterait essentiellement de l'annulation de

¹²³ *Atlas* est un projet en cours ayant débuté en 1962. Il rassemble une documentation photographique de plus de 5000 images, allant de clichés de famille à la photographie documentaire, regroupés par sections sur plus de 780 planches [fig. 43-45]. Pour une comparaison qui contraste *Atlas* et *Mnemosyne*, voir fig. 44-46.

¹²⁴ « (...) *faith versus skepticism; hope versus pessimism; engagement versus neutrality; self-determination versus fatalism, imaginative freedom versus ideology. In the work itself these dialectical binaries and the ramifications they have engendered take on a visual, and, beyond that, material reality: impersonal iconography versus delicacy of facture; veiled intimacy versus formality of representation; chromatic austerity versus rich tactility; optical splendor versus physical remoteness; gestural exuberance versus strict self-censorship; resistance to easy pleasure versus exquisite hedonism; somberness versus playfulness; forthright assertion of image as object versus mistrust of the image as representation.* » (Storr 2002a : 17)

Illustration retirée

Figure 43 – Gerhard Richter, *Atlas*, Présentation au Museum Haus Lange Krefeld, 1976.
Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue
d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 6.

Illustration retirée

Figure 44 – Gerhard Richter, *Atlas*, Planche 11, 1963-1966, Photographies et coupures de presse en noir et blanc, 51.7 x 66.7 cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Reproduction dans STORR, Robert (2002). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art, p. 103.

Illustration retirée

Figure 45 – Gerhard Richter, *Atlas, Panel 8 1962-1966*, Coupures de journaux.
Reproduction dans STORR, Robert (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*,
Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002,
New York : Museum of Modern Art, p. 101.

Illustration retirée

Figure 46 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Planche 47 (détail), Londres, Warburg Institute Archive. Reproduction dans DIDI-HUBERMAN, Georges (2002).
L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,
Paris : Minuit, p. 353.

contraires. Cette recherche obstinée d'un « juste milieu » scindé se donne donc à voir comme vérification constante de polarités variables. Elle semble en effet vouloir déterminer, autour de l'axe directeur de la neutralité, un balayage des possibilités stylistiques. « Je n'ai aucun problème esthétique, et la manière de procéder n'est pas importante. Les tableaux ne se distinguent pas les uns des autres, et je veux changer de méthode autant qu'il soit nécessaire » (Buchloh 1977 : 30).

Ceci est vrai en théorie. En réalité, aussi large et universelle qu'elle puisse paraître — ambition qu'atteste le projet *Atlas* — cette appropriation exclut un nombre très important de déclinaisons stylistiques particulières. Richter, artiste conceptuel, garde à distance optimale l'expression psycho-affective qui fait traditionnellement la spécificité du style autographique, ce que l'on a pu par le passé appeler « la touche du peintre » — ou « petite sensation », pour reprendre l'expression de Cézanne (Storr 2002a : 73)¹²⁵. Cette « sensation », Richter ne se la permet qu'*indirectement*, à travers un travail de l'accident pictural qui mime précisément l'accident de la reproduction photomécanique. Il existe bien, malgré la multiplicité de styles, une indiscutable unité esthétique dans le travail de Richter, les œuvres se suivant en obéissant à une esthétique « refroidie » :

Richter had, in effect, removed the body as the agency of the psyche or spirit, and confined its duties to that of image maker in a puzzling iconoclastic enterprise, which exploited reflex feelings of existential or transcendental identification only to quell them with a dazzling display of painterly ability conspicuously free of any drama, struggle, or ecstatic abandon. (Storr 2002a : 69 ; nous soulignons)

Même dans ses abstractions gestuelles, qui constituent peut-être le cas le plus révélateur de cet aspect de son œuvre, Richter est forcé de s'en remettre à une mimétique photomécanique pour se permettre l'expressivité qu'il recherche, au moment où l'expressionnisme lui est interdit (Storr 2002a : 15, 306) — les forces combinées du néo-expressionnisme et de la théorie critique lui ayant fermé sans retour possible ce champ de pratique.

¹²⁵ Sur la notion de « touche » du peintre, voir aussi Bal (1996), Bal et Bryson (1991), Benjamin (2000), Bois et Krauss (1996), Elkins (1995, 1999).

L'importante conséquence qui découle de cet état de fait constitue à n'en pas douter l'un des traits caractéristiques de l'hétérogénéité stylistique chez Richter : elle traduit le mouvement d'une mobilité psycho-philosophique, mais l'artiste semble demeurer captif d'une certaine réserve ; les styles se succèdent, mais l'expérience se rapporte à une circonscription bien définie. Malgré l'apparence de liberté, la spontanéité et le pastiche — avec le danger d'un glissement identitaire fondamental — paraissent inaccessibles. Comme l'écrit le critique d'art new-yorkais Jerry Saltz, « *He is praised for being exceptionally "changeable," but his veerings between abstraction and representation have a predictable rhythm* » (Saltz 2002).

Nous proposons dès lors de voir dans l'œuvre de Richter *la première systématisation historique de l'hétérogénéité stylistique* ; c'est-à-dire : son transversement entier dans la sphère de la conscience analytique et sa mise en système. Il vaut de souligner le paradoxe inhérent à ce phénomène, puisque l'hétérogénéité stylistique apparaît à tant d'égards comme la manière d'œuvrer anti-systémique par excellence. Avançons, en outre, l'explication de cette systématisation : le catalyste cognitif qui a permis à Richter sa mobilité stylistique provient de l'esthétique conceptuelle, à laquelle il a été exposé dans les années soixante, et cette esthétique doit être vue sous l'angle de son rapport critique au style plastique autographique ; elle représente une approche somme toute moins « dépensière » que le relativisme esthétique dadaïste, par exemple — et qui contrairement à l'art conceptuel n'arraisonne pas la critique du style à l'édification d'un corpus de valeurs alternatives stables. À cet égard, la comparaison entre Richter et Picabia (ou à son épigone Kippenberger) suffit à faire ressortir la stabilité des balises esthétiques de la pratique de Richter, et son attachement à un système référentiel de valeurs très précisément déterminées, ultimement tributaire, comme le souligne Storr, des « plus hauts standards historiques »¹²⁶.

¹²⁶ « *the highest historical standards* » (Storr 2002a : 73). La première exposition personnelle de Martin Kippenberger, *Lieber Maler, male mir* (Neue Gesellschaft für bildende Kunst de Berlin, 1981) pourrait ainsi être interprétée comme une réaction néo-dadaïste à la systématisation de l'hétérogénéité stylistique chez Richter.

Richter en effet, de son propre aveu, est un classique. Cette pulsion classicisante explique le recours à la neutralité photographique, qui lui a permis de donner plein cours à sa virtuosité. Virtuosité qu'il nie par ailleurs de manière véhémence — et en toute logique : la transcription de l'esthétique photographique, si elle n'est pas mécanisée comme chez Warhol, n'en reste pas moins un substitut de l'expressivité directe et du pastiche qui sont l'apanage de la virtuosité classicisante, et qui demeurent écartés de son champ d'activité. Richter, comme il l'avoue lui-même assez candidement, souhaite pouvoir peindre comme Vermeer, Friedrich et Goya, mais il sait que, pour un ensemble déterminé de raisons, une telle alternative lui est refusée. Il voudrait « peindre » l'*Annonciation* du Titien « pour lui-même »¹²⁷, mais, incapable d'en faire la copie, il la reproduit par le filtre de sa peinture photomécanique. Il est conscient que la méditation mélancolique qui résulte de cette expérience contribue à la dimension esthétique de l'objet ; mais « il n'y a là aucun cynisme », comme le voudrait Buchloh. Le rapport aux grands prédécesseurs de la tradition picturale est non équivoque chez Richter, et le plus intéressant est de constater que l'artiste prend sur lui l'échec de la « réincarnation », plutôt que de mettre uniquement l'accent, comme on s'y attendrait, sur les limites imposées par le contexte historique :

I believe that Dieter Schwarz once mentioned something like that. I feel very close to this idea of seeing the pain and the loss in the work. I can't paint as well as Vermeer—we have lost this beautiful culture, all the utopias are shattered, everything goes down the drain, the wonderful time of painting is over. It is an inclination of mine to see it that way. I don't know anybody else who is so attached to the history of art and loves the old masters as much or wants as much to paint like them. There are examples where I have tried to reincarnate Titian and others, but of course it didn't work out. I wanted to paint the Annunciation for myself. That is an example of how it is impossible to

¹²⁷ « *The desire of Richter's ambivalences and of his determination not to succumb to the temptation of nostalgic pastiche – a major tendency in conservative postmodern art from Francesco Clemente to Anselm Kiefer, to name only its most skillful exemplars – can be found in Richter's Annunciation after Titian of 1973* » (Storr 2002a : 65). Ici, il faut pourtant ajouter que Richter ne se prive pas de pasticher certains artistes reconnus par la *doxa* : en témoigne une série de tableaux (notamment *Un-painting (Gray)*, 1972 et *Gris*, 1973) qui sont largement inspirés de l'œuvre de Robert Ryman.

paint like that today. I understand why people see it that way. (Storr 2002a : 297 ; nous soulignons)

I have many other reference points in the history of art. But the same goes for any other art movement. It only goes to show that the past is not over and done with, but continues to belong to us until we have forgotten it. (Richter 1995 : 70)

A painting by Caspar David Friedrich is not a thing of the past. What is past is only the set of circumstances that allowed it to be painted. (Storr 2002a : 66)

And then the affirmation was naturally there, the wish to paint paintings as beautiful as those by Caspar David Friedrich, to claim that this time is not lost but possible, that we need it, and that it is good. (Storr 2002a : 302)

It is a reality that is unreachable. It is a dream. It's over. But I am old-fashioned enough or stupid enough to hang on. I still want to paint something like Vermeer. But it is the wrong time and I cannot do it. I am too dumb. Well, I am not able to. (Storr 2002a : 297)

Il est difficile de ne pas voir à l'œuvre dans ce positionnement esthétique, comme le propose lui-même l'artiste, la question de la fonction symbolique du père dans l'Allemagne d'après-guerre (Storr 2002a : 61-63, 68), elle-même intimement tributaire du problème plus large de la transmission de l'héritage culturel à travers la modernité. Le regard nostalgique que Richter jette vers le passé devient de plus en plus insistant. Mais s'il se qualifie de traditionaliste et d'idéaliste — et même, de son propre aveu, de conservateur — (Storr 2002a : 309, 307, 301), il ne l'a pas toujours été. Comme l'a fait remarquer Thomas Struth, l'œuvre de Richter a progressivement perdu une certaine tonalité humoristique : à l'époque du Pop Art, cet humour contrebalançait le côté sérieux de sa pratique. Avec le temps, son rapport au spectacle, dont Peter Halley souligne qu'il est de nature fondamentalement ambivalent¹²⁸, s'estompe. Nous serions presque tenté, à cet égard, de décrire la montée en puissance d'une sorte de tonalité apolinienne. L'artiste lui-même évoque

¹²⁸ Peter Halley souligne : « *Richter's work always has a double edge. It embodies a pervasive estrangement from the culture around him; but paradoxically, his artistic engagement with this estrangement is total. He's ambivalent about modernism's deconstruction of the spectacle, and his tabloid subject matter and shameless effects are themselves spectacular. To a real modernist, that's anathema. But as he makes spectacle, Richter takes it apart* » (Krauss et coll. 2002 : 163).

un nouveau sentiment de foi et son attachement au catholicisme¹²⁹. Ceci entraîne un rapport unique à l'hétérogénéité stylistique, qui se voit en quelque sorte dépouillée de son versant dyonisiaque.

Dans le contexte plus large de l'évolution de la peinture à l'ère contemporaine et de ses difficiles conditions d'existence, cette systémisation extrême du dispositif de l'hétérogénéité stylistique prend tout son sens — surtout si l'on compare l'œuvre de Richter à celui de Picasso ou de Picabia. Nous suggérerons donc, au final, de mettre de côté la confrontation relativement stérile des deux grands axes herméneutiques de l'œuvre de Richter — d'un côté, la valorisation de l'*effectivité historique* de l'œuvre, quelles que soient les déclarations de l'artiste ; de l'autre, la valorisation de l'*intention* de l'auteur comme point de référence autoritaire — pour interpréter la systématisation de l'hétérogénéité stylistique non pas comme une critique de la peinture, ni comme une simple tentative de réintroduction, « en contrebande », d'éléments de la tradition picturale — mais bien comme une réponse au problème difficile de la non-possibilité d'une résolution dialectique des forces les plus déterminantes de la (post)modernité. Ceci n'est peut-être rien d'autre en définitive qu'une réaction qui porte précisément *sur* l'hétérogénéité stylistique elle-

¹²⁹ « *When asked by the author about his own relation to the Church, Richter noted that his parents were Protestant, rather than Catholic, and that he had renounced religion in his mid-teens, but then he added: "I was very moved when our two children were baptized.... That is my culture, my history, the last 2000 years were Catholic and it was not so bad."* Asked about the unorthodox configuration of the sculptural crucifix, with its elongated horizontal element and the high intersection point of the two cross bars Richter explained: "Any person proportioned according to the traditional cross would be deformed. They would have a very long head and really short arms, that is not a human proportion. I wanted to spare myself the figure of Christ and then came up with this idea. I stood against the wall and measured myself and that's how I did it. I put the man and the cross in one shape," adding with laughter, "I tried to make it my shape. It's not everybody's shape". Simultaneously whimsical, hubristic, and serious, Richter's crucifix is, to this extent, yet another discreet self-portrait. Pressed to spell out his level of religious commitment, Richter finally declared: "I am a sympathizer." When it was pointed out that the term had been applied to people who tacitly supported the revolutionary Marxist Red Army Faction, Richter made it plain that he had chosen it with care, was well aware of the ironic and ideologically problematic connotations he was invoking, and said: "The term 'sympathizer' is very much rooted in that history" » (Storr 2002a : 83). Sloterdijk a formulé le commentaire suivant sur le thème de la « métamorphose du croyant en sympathisant » : « [...] le sympathisant moderne de Jésus peut être défini comme le vecteur des Lumières euro-américaines, celui qui tient, malgré tous les rattachements à la tradition chrétienne, à demeurer dans le continuum des possibilités d'auto-élévation élaborées depuis la Renaissance » (Sloterdijk 2002 : 28). Notons finalement que Richter a récemment conçu et fait don à la Cathédrale de Cologne d'un vitrail inspiré de *4096 couleurs* (1974). Le vitrail est maintenant installé dans le transept sud.

même, qui revient essentiellement, en définitive, à mettre en œuvre un processus de réification de l'hétérogénéité stylistique, visant à neutraliser l'angoisse potentiellement insupportable de ses composantes extrêmes (jouissance polymorphe individuelle, réagissant à une répression disciplinaire), tout en instrumentalisant sa puissance rhétorique de surface.

3.2.2 Failles des critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique

Dans l'esprit d'une étude complète de la dimension critique de l'hétérogénéité stylistique, nous souhaitons ici dépasser le simple compte-rendu des hypothèses historiques qui ont été proposées — hypothèses qui pèsent largement contre cette méthode et en décrivent l'échec a priori — pour montrer leurs points faibles et faire ainsi valoir la nécessité d'une description plus précise du phénomène.

Considérons, pour commencer, la critique de Buchloh. Parce qu'il appartient à une tradition néo-hégélienne qui envisage l'art sous l'angle d'une interprétation de l'histoire et de la culture fortement tributaire de la tradition métaphysique, Buchloh voit l'œuvre des représentants de l'hétérogénéité stylistique sous l'angle d'une macro-dialectique esthétique — ce qui a entre autres effets, on le notera au passage, de cliver l'« authenticité » de ses représentants de façon relativement manichéenne. Dans ce contexte néo-adornien, son analyse se teinte d'une impulsion critique qui donne à chaque phénomène un rôle instrumental hautement et précisément déterminé, tout acte esthétique réclamant sa place dans le grand récit moderne de l'émancipation. Buchloh attribue ainsi probablement à Richter des ambitions beaucoup trop radicales en regard de son œuvre. Le peintre devient l'exemple type du « *world historical individual* » (Clark 1999 : 174). Chaque élément de sa production se pare d'une signification précise vis-à-vis de la structure narrative philosophique, et aucune quantité d'indices contradictoires ne saurait remettre en cause le prédicat initial¹³⁰. Si bien qu'au lieu qu'ils transforment le cadre conceptuel en étant

¹³⁰ Ceci, incidemment, est tout à fait lisible dans les entretiens réalisés par l'historien. Sur ce sujet, de Duve a formulé le commentaire suivant : « *Richter has never changed his arguments. You only need to*

progressivement absorbés par lui, ces indices s'accumulent à son encontre ; pour finir, c'est le système entier qui s'écroule sous leur poids. Ceci est le symptôme d'un dérapage théorique grave en amont, qui signe la fermeture du système analytique.

Double et tragique conséquence de cette violence théorique : d'abord elle donne lieu à une absurdité méthodologique : un courant de pensée qui clamait la mort de l'auteur consacre involontairement la pérennité de cette figure sous les traits du critique-philosophe (Storr 2002c : 24). Pire encore : l'intention de l'auteur devient de manière inattendue le facteur qui certifie la faillite des objets esthétiques à parler pour eux-mêmes. Pour finir, dans un renversement qui doit véritablement faire horreur à Buchloh — pour autant qu'il lui apparaisse sous ce jour —, l'hétérogénéité stylistique devient un moyen rhétorique par lequel se réalise effectivement une résistance à l'oppression du discours ; mais ici, c'est le critique lui-même qui fait figure d'idéologue. Encore faut-il faire la part des choses. Entre les propos de Richter les plus anciens et les plus récents, il y a la mesure entière d'une charge qui habite peut être encore les œuvres de manière significative : Richter revient à présent sur des idées qu'il juge naïves ou opportunistes, mais ceci ne signifie pas qu'elles aient entièrement cessé de fonctionner sur le plan esthétique, indépendamment de sa propre intention.

Ceci dit, certains commentaires ironiques de Storr — « *Thus those who happily attended the Death of the Author officiate at the birth of the critic/curator as "auteur"* » (Storr 2002c : 24) — et d'Arthur Danto via Thierry de Duve — « *The painter is dead. Long live the critic!* » — font bien ressortir la pérennité de structures

reread Buchloh's 1986 interview with Richter in light of what Arthur said of the critic's will to power to convince yourself of this. The interview is the epitome of the 'Sos paragone [sic]. Knowing that "theory" won the paragone for too many of its original readers should not prevent you from judging on your own with the distance we have, and then bursting into laughter. For it's all on the record. It is an intolerable mystery for Buchloh that Richter should be a great artist while being a great painter, and not despite the fact that he paints. From Buchloh's neo-Adornian point of view, painting ought to be dead, and he requests from the painter — repeatedly and quite aggressively — that the painter justify his contradiction. Here is Richter's answer: "But that's not a contradiction. That's just the normal state of things. Call it our normal misery if you want." By the way, I wonder if it is not Arthur's adage, "The painter is dead. Long live the critic!," which is still exerting its intimidating power behind Artforum's noncommittal, if nor [sic] hypocritical, coverage of Richter's magnificent MOMA retrospective of last year » (De Duve, cité par Bois et coll. 2003 : 268).

sociales mises en place dans le monde de l'art des années soixante. La montée en puissance du critique, sa mobilité accrue au sein des réseaux de l'art et ses attaches de plus en plus solides aux institutions de légitimation en ont alors fait un acteur de premier ordre, qui influait de manière décisive sur l'évolution de la carrière de l'artiste — une mesure d'influence qui a connu des fluctuations variables par la suite, jusqu'à s'atténuer considérablement ces dernières années. La longue amitié qu'a entretenue Richter avec Buchloh a très certainement contribué à modeler l'hétérogénéité stylistique d'une manière déterminée¹³¹. Inspiré par la figure de Picabia — et se réclamant explicitement de lui —, Richter a, néanmoins, probablement toujours gardé en mémoire la défaveur critique dans laquelle avait chuté l'ancien avant-gardiste. Chez Richter l'inflexion dadaïste qui habitait l'œuvre de Picabia se réincarne au départ sous les traits d'un néo-dadaïsme teinté de pop. Mais c'est l'art conceptuel, davantage qu'un néo-dadaïsme de type Fluxus, qui permettra ensuite à Richter de développer l'hétérogénéité stylistique systémique caractéristique de son œuvre, qui consolidera son assise dans les réseaux institutionnels. En définitive, elle remplira la tâche — qui pouvait à une certaine époque sembler irréalisable — de répondre simultanément à son propre désir de peindre et à la doxa anti-picturale du moment¹³².

¹³¹ « (T)he friendship between two men whose views of the world are almost diametrically opposed, except for their shared resistance to social conformity and their distaste for complacent art. For every one of Richter's doubts, Buchloh has a carefully worked out position. To Richter's hostility toward ideology in all its forms, Buchloh has responded by trying to adapt his own ideological assumptions to the demands of Richter's art, only to reassert them in the end. To Richter's devotion to painting, Buchloh counters with a deep hostility toward aesthetic conservatism of which painting is, for him, exemplary. The list goes on, although the bond between them has endured all manner of disagreement. » (Storr 2002a : 81)

¹³² « Storr : The assumption was that you were taking painting apart, style by style, by doing different things at the same time. So I wonder just how you understood the reception that you got back then; how comfortable or uncomfortable did you feel with this view of you as a kind of destructive painter. Richter : I didn't notice that view. Perhaps I was glad to receive any attention at all. Some people would even claim that it was pretty smart. There was a demand for paintings that I satisfied, and at the same time there was this conceptual notion against painting — and so I served both sides. That was rather smart, a legitimation to enjoy them. Yes, pleasure without remorse. Because with this intellectual, conceptual background, you would always have an excuse. They are colorful and painterly but they are also very intellectual. Be careful ! [Laughter] » (Storr 2002a : 287)

On peut donc supposer que, de manière générale, les failles les plus immédiatement visibles de la critique de l'hétérogénéité stylistique soient les suivantes :

(a) L'aspect *programmatique* de la critique de Buchloh est partagé par plusieurs autres critiques de l'hétérogénéité stylistique ; il en constitue même peut-être le trait dominant. De manière assez caractéristique, les discours qui sous-tendent ces interprétations font la critique de l'idéologie à partir d'une perspective large, d'origine métaphysique — qui n'est souvent pas dénuée d'une certaine emphase morale — et des ambitions systémiques de cette tradition. Ils adoptent conséquemment une morphologie du discours qui a toutes les chances de reconduire les anciens motifs idéologiques, ceux-là même que la critique attaque, par un phénomène d'inversion primaire qui garde intact les termes structurels de la réflexion, et préserve les hiérarchies de valeurs en les inversant. Comme l'histoire de l'art traditionnelle a pu le faire dans un autre contexte, une bonne partie des critiques de l'hétérogénéité stylistique reconduit donc, *de facto*, l'ancienne idée selon laquelle les œuvres qui introduisent une mesure de chaos au sein du devenir historique du style seraient liées à un processus de décadence ou d'im-pertinence.

(b) Pourtant, de manière typique, ces discours critiques concèdent en principe une haute valeur à l'hétérogénéité, qu'ils semblent concevoir comme prégnante, par définition, et presque a priori, de vertus subversives. Lorsque l'hétérogénéité est visible dans un contexte tel que le collage, elle est bien interprétée de cette manière. Mais lorsqu'elle intervient entre des œuvres individuelles, à l'échelle du corpus, la critique fait jouer à l'hétérogénéité le même rôle que lorsque cette dernière intervient dans le tissu de la culture. Elle est alors décrite comme un électisme décadent — à l'exception, encore une fois, de l'œuvre de Richter — et l'explication qui intervient ici le plus souvent est que les styles apparaissent de façon arbitraire, ou en stricte fonction de ce que l'idéologie exige de l'artiste. La question de savoir pourquoi cet argument du relativisme ne pourrait pas s'appliquer structurellement au collage, par exemple, n'est jamais abordée. Nous reviendrons ultérieurement sur cette question,

dans une section consacrée aux liens entre l'hétérogénéité stylistique et le collage (5.1.7). Mais nous pouvons néanmoins avancer qu'un facteur déterminant, ici, tient de la dispersion physique des supports physiques du style dans le cas de l'hétérogénéité stylistique. En effet, une dispersion physique de l'effet d'hétérogénéité permet à l'œuvre de changer de visage selon les circonstances, et il devient dès lors impossible de la tenir sécuritairement à sa « vérité », quelle que soit la situation. La mobilité et une aptitude à la reconfiguration deviennent ici d'importants facteurs d'inquiétude. Cette critique de l'hétérogénéité stylistique ignore donc l'opération fondamentale introduite par l'hétérogénéité stylistique, qui va précisément à l'encontre du fétichisme de l'œuvre qui est caractéristique de contextes fortement déterminés du point de vue idéologique : le lieu de l'investissement du sujet cesse d'être l'œuvre individuelle pour investir le corpus. L'œuvre individuelle perd de son aura, en tant que concentré d'une quelconque « essence » immuable — de la psychologie de l'artiste, de la culture, d'un modèle politique ; processus dont la notion de « chef-d'œuvre » constitue le point culminant —, au profit du corpus, qui produit un concert d'altérités. Le malaise qu'un tel spectacle suscite peut être profond et le mouvement impulsif avec lequel on aura vite fait de conclure : « décadence », « névrose » ou « trahison », en dit long sur les difficultés d'appréhension qu'il pose. Il était normal, pourtant, que la transhistoricité de la pulsion de rupture de l'homogénéité dans le style ou, pour le dire autrement, que la disparition périodique de critères normatifs de cohésion — sans laquelle aucune évolution de l'art n'est concevable — prenne éventuellement effet à l'échelle du corpus d'artistes individuels.

(c) Autre trait caractéristique, la critique de l'hétérogénéité stylistique ignore fréquemment la *spécificité des choix* faits par l'artiste. L'argument « idéologique », en particulier, est une condamnation structurelle a priori, qui produit l'image d'un stock quasi infini de styles relativement indifférenciés dans leur valeur d'utilisation. On critique l'appropriation stylistique sur un mode indifférencié, plutôt que de répondre au défi que constituerait l'interprétation d'une configuration de styles qui rendrait compte de leurs caractéristiques particulières. Il faut mentionner ici,

évidemment, l'exception que représente Richter — mais cette exception ne constitue pas en réalité une réfutation très convaincante de l'argument évoqué, puisque Richter a précisément balisé, limité et systématisé son rapport au style de manière à stabiliser son interprétation et à favoriser une *homogénéisation de l'hétérogénéité stylistique* dans le corpus. Quant à l'argument du fétichisme de l'« artiste absolu », maître de tous les styles (Buchloh), il s'agit encore là d'une manière commode de se dispenser d'analyser les styles spécifiques présents dans l'œuvre¹³³. Et de manière tout à fait semblable, dans cette critique, un ensemble de pratiques beaucoup trop indifférencié est subsumé sous le label général du pastiche. Or une approche de l'hétérogénéité stylistique, *si elle se veut critique*, doit se pencher sur des cas particuliers et a tout à gagner d'une analyse des *relations* dynamiques entre les divers styles au sein d'un corpus, plutôt que de considérations générales d'ordre structurel, ou — encore pire — d'analyses à tendances discriminatoires, donnant la prévalence critique à certains styles sur d'autres.

(d) Un autre problème très important mine les critiques essentialistes de l'hétérogénéité stylistique : ses auteurs n'abordent jamais le problème très intéressant du nombre de ses représentants. Il y a pourtant là un fait assez inouï, qui exige d'être pensé. Il est impossible d'ignorer que l'hétérogénéité stylistique demeure encore aujourd'hui un phénomène extrêmement *minoritaire*, avec un nombre infime de représentants. Bientôt un siècle après ses premières manifestations modernes les plus extrêmes et médiatisées, il existe encore très peu d'artistes travaillant de cette manière — contrairement aux artistes multidisciplinaires, ou aux artistes qui pratiquent le collage par exemple, qui sont en nombre incalculable. Ce problème est directement lié à la question suivante, qui concerne la critique matérialiste de l'hétérogénéité stylistique.

(e) Il suffit de voir le nombre peu élevé d'artistes travaillant, encore aujourd'hui, dans une multiplicité de styles pour se convaincre du caractère

¹³³ Nous rappellerons également au passage que Buchloh ne fait aucune différence entre les artistes du « retour à l'ordre » qui renient leur phase d'expérimentation moderne (Vlaminck, Derain) et ceux qui ne le font pas (Picasso, Picabia).

parfaitement invraisemblable de l'argument économique souvent évoqué dans la critique. En réalité, l'hétérogénéité stylistique est une méthode de création qui a à peu près toutes les chances de représenter un échec économique pour l'artiste, c'est-à-dire qu'elle met presque systématiquement en jeu ses chances de succès, du moins dans les premières phases de sa carrière, pour peu qu'il dépende de la vente de ses œuvres. Cette logique intervient à partir du Romantisme, caractérise le début de la modernité, et demeure encore effective aujourd'hui. Une explication qui lie l'hétérogénéité stylistique à une complaisance vis-à-vis du succès commercial est, de manière générale, irrecevable : si les choses étaient si simples — c'est ce que voudrait, après tout, le bon sens le plus élémentaire —, nous pourrions observer un nombre beaucoup plus élevé de représentants de l'hétérogénéité stylistique. En réalité, c'est le *branding* du corpus autour d'un style unique, en évolution constante et lente, qui représente la configuration esthétique la plus lucrative — pour la raison assez évidente, et bien connue de tous les praticiens, que tout investisseur souhaite pouvoir compter sur la stabilité du cadre de référence qui définit le produit sur lequel il a « misé ». On notera que cette logique n'a absolument rien à voir avec la spécificité d'un médium, comme la peinture par exemple, dont le lieu commun voudrait qu'elle se prête particulièrement bien à la mise en marché. En réalité, une mise en marché efficace dépend bien davantage de l'homogénéité stylistique que de la nature du médium. Un corpus de peintures marqué d'hétérogénéité stylistique, par exemple, peut être beaucoup plus difficile à diffuser dans les réseaux de l'art ou à commercialiser dans ses branches marchandes qu'un corpus vidéographique homogène du point de vue du style. Nous reviendrons plus en détail sur cette question dans la section suivante.

3.2.2.1 Sociologie de l'hétérogénéité stylistique : le marché de l'art

Dear Elissa,

While you may consider it an asset, claiming to "have all different styles" is generally not a good move for an unknown artist in our world of specialization. People want to see "focus" and a strong, recognizable "signature style." After you declare your singular identity, then you can safely introduce other styles or even other professions, like science, music or writing, like Leonardo da Vinci and Mark Kostabi did. (Kostabi 2000)

Une approche sociologique de la réception de l'hétérogénéité stylistique pourrait en faire l'analyse de deux manières. La première traiterait de la *perception* du phénomène, en posant la question : « Qui perçoit quoi comme étant homogène ou hétérogène au point de vue du style ? ». La seconde porterait sur les *valeurs* qui lui sont associées et poserait la question : « Que valent l'homogénéité et l'hétérogénéité stylistiques pour celui ou celle qui regarde ? ». On pourrait entreprendre une telle étude du point de vue de l'artiste, des réseaux de diffusion, et ainsi de suite.

Certains résultats paraissent d'emblée prévisibles. Pour commencer, il est bien connu que le marché moderne de l'art a, dès ses débuts, été sensible à la facilité avec laquelle il était possible de lire les œuvres : c'est-à-dire à la possibilité de reconnaître et de classer rapidement. Il serait même légitime, à cet égard, d'aborder la simplification des formes et leur multiplication à l'ère moderne comme un reflet de la concurrence sur les marchés publicitaires des opinions et des idéologies. Le rythme qui s'impose alors sur ces marchés dicte une certaine simplicité et une grande constance dans les formes, malgré le processus nécessaire de singularisation de corpus individuels¹³⁴. Comme nous l'avons vu, il y a là également des racines qui puisent à la tradition esthétique : si l'on exige d'un artiste qu'il soit cohérent du point de vue du style, c'est parce que le spectateur croit voir dans cette cohérence la preuve de l'« authenticité » de sa démarche et de sa pertinence dans le grand récit de l'histoire de l'art. Mais exiger cette cohérence, c'est également, pour le

¹³⁴ Cette question revient fréquemment dans les travaux de Nathalie Heinich (1996, 1998, 2001, 2005).

collectionneur, une manière de s'assurer de la stabilité de son investissement et de la justesse de son propre jugement esthétique¹³⁵. La correspondance entre Picabia et son marchand Léonce Rosenberg, autour de l'article que l'artiste avait rédigé pour sa rétrospective de 1930 à la galerie de la Baume illustre bien la dynamique délicate qui peut s'instaurer entre le marchand et l'artiste autour de la mise en marché de son image, et le rôle problématique que jouent les fluctuations de style dans cette dynamique¹³⁶.

Logique explicite de l'organisation des styles, limpidité de la communication, lecture téléologique de l'histoire, constance relative nécessaire en tous les cas — on le voit, les règles sociales de l'art demeurent surdéterminées, malgré l'image de liberté et de contestation débridée que l'on associe habituellement aux artistes modernes dans l'historiographie populaire. Encore aujourd'hui, bien entendu, la vaste majorité des artistes professionnels fait plus ou moins régulièrement et plus ou moins consciemment l'expérience de forces qui s'exercent sur la production pour en modeler le développement, la réception et la circulation. Les exigences du marché ont leur rôle à jouer dans cette constellation de forces, mais les réseaux alternatifs de diffusion des œuvres — organismes subventionnés — et d'aide à la production —

¹³⁵ « Il y a des artistes dont les collectionneurs sont heureux de posséder les toiles, parce que ces artistes font invariablement la même chose, depuis nombre d'années ; s'ils changeaient de genre, l'amateur hésiterait à acquérir leurs œuvres, car au fond de lui-même il a toujours, ou presque toujours, l'arrière-pensée de la spéculation possible, quand ce ne serait qu'au point de vue de l'amour-propre : "Voyez, dit-il, j'avais raison, ces toiles que j'ai payées, il y a une vingtaine d'années, entre trente et quarante francs valent à présent vingt à trente mille francs ; y a-t-il une meilleure preuve que cet artiste a du génie ?" » (Picabia 2005 : 131-132)

¹³⁶ « [...] le marchand avait formulé des exigences précises. Ainsi l'attaque du texte [d'accompagnement de l'exposition] (qui prit la forme rhétorique d'une prolepse : "Picabia a fait trop de blagues avec la peinture !") avait été suggérée par Rosenberg. À la suite, le marchand attendait de l'artiste un développement sur "les raisons profondes des diverses étapes" de son "évolution". Picabia esquiva la question en évoquant "son anxiété malade" qui l'"a toujours poussé vers l'inconnu". Rosenberg souhaitait que Picabia ajoute un passage sur son "esthétique actuelle". Toujours aussi retors, celui-ci écrivit qu'elle provenait "de l'ennui que me cause le spectacle de tableaux qui m'apparaissent comme congelés en surface immobile, loin des choses humaines". Cet article aux accents faussement naïfs se concluait par le vœu d'apporter "une fleur" au "sublime bouquet commencé à travers les siècles", ce qui était indubitablement une façon de tourner le point de vue évolutionniste de Rosenberg en dérision. [...] On le comprend, l'artiste était contraint de se plier aux exigences de son marchand qui n'hésitait pas à lui intimer quelques prudents conseils de modération [...] Chaque étape de la réécriture — il y eut à ce propos plusieurs échanges épistolaires entre les deux hommes — avait pour but d'atténuer les excentricités de Picabia, de rassurer les acheteurs de la galerie de Beaulieu [sic], ce qui n'était pas chose facile eu égard à la réputation de l'artiste. » (Carole Boulbès 2005d : 461-462)

systèmes de bourse —, régis par les pairs, contribuent eux-aussi à renforcer un ensemble d'idées sur l'art dont l'impact est tout aussi visible dans le style. Et il est intéressant qu'aux deux extrémités du spectre politique, les mêmes règles puissent s'appliquer de façon relativement identique, lorsqu'il s'agit de gérer la fonction sociale de médiation des œuvres. Ces exigences, visant l'efficacité, ne se limitent pas seulement au contrôle de la présentation, de la diffusion ou de la mise en marché de l'œuvre ; elles interviennent beaucoup plus tôt, avant même que l'œuvre n'existe, pour réguler son développement en s'assurant qu'elle réponde au besoin de nouveauté, tout en préservant un visage reconnaissable, une marque de commerce — un style unifié. Anne Cauquelin a bien décrit ce processus :

L'artiste qui entre ou « est entré » dans le réseau est contraint d'accepter ses règles s'il veut y rester. C'est-à-dire de se renouveler et de s'individualiser en permanence, sous peine de disparaître dans le mouvement perpétuel de nomination qui maintient le réseau à flot. Mais cette exigence de renouvellement et d'individuation contredit constamment à une autre exigence : celle de la répétition, de la redondance. En effet, pour que son œuvre sature le réseau et soit montrée partout à la fois en même temps, il faut qu'on le reconnaisse à un signe d'identité. Il faut donc qu'il se répète. Qu'il se fasse écho à lui-même. (Cauquelin 1994 : 56)

On le voit, le nouveau devient ici la figure du même, sous l'égide de la loi du *labeling*¹³⁷. On retrouve ici l'argument problématique des critiques de l'hétérogénéité stylistique, qui voudrait que cette méthode réponde à la diversité de la demande. En réalité, si l'on considère une production artistique du point de vue « synchronique », c'est le marché qui agit comme force d'homogénéisation la plus importante ; la différence *diachronique*, elle, peut tendre à nourrir efficacement la logique du marché — mais seulement s'il s'agit de différences attentivement calibrées. Si le marché exige bien des artistes une conscience de ses fluctuations et une qualité d'adaptation rapide en fonction des labels en vigueur, la dernière chose qu'il est susceptible de

¹³⁷ Une logique déjà fustigée par Picabia : « Je n'aime pas, écrit-il, cette façon à la mode de faire des tableaux, ce n'est que l'étiquette qui les rend importants. » (Picabia 2005 : 484). Sur la notion de label, voir également Michaud (1987).

valider est une expérimentation apparemment désordonnée qui fait fi des évaluations du monde de l'art¹³⁸.

Picasso demeure, pour ainsi dire, l'exception qui confirme la règle : son succès commercial a connu des sommets inégalés, par-delà l'hétérogénéité stylistique qui définit son corpus ; à tel point que Nathalie Heinich a pu définir la diversité de son corpus comme la marque de « singularisation » même qui le définit comme corpus paradigmatique moderne — « la dimension d'un véritable mythe occidental » :

Cette œuvre témoigne en effet d'une exceptionnelle et paradoxale capacité à construire de la cohérence dans la dispersion, par la façon dont elle combine la diversification des styles et des supports avec la continuité d'une démarche que désigne et résume sa signature. À ce pouvoir de rester le même à travers les changements de « manière » s'ajoute en outre une puissance de production phénoménale, dans sa prolixité et sa diversité [...] Enfin, cette puissance fut génératrice d'exceptionnels profits, puisqu'il était, lorsqu'il mourut, l'un des hommes les plus riches du monde, avec un capital potentiel évalué à plus de deux cent millions de dollars. (Heinich 1996 : 71)

Mais il faut également préciser que, dans l'histoire de la médiation de l'œuvre de Picasso, la *succession* des styles a été nettement mise de l'avant, au détriment de l'hétérogénéité stylistique, et fidèlement à la logique moderne de la succession des mouvements — ainsi demeure-t-il aujourd'hui, pour le grand public, l'artiste à « périodes » par excellence. L'appréciation d'une quelconque hétérogénéité stylistique chez cet artiste demeure le fait d'une minorité d'observateurs.

Par ailleurs, il est vrai que d'autres représentants de l'hétérogénéité stylistique comptent également parmi les membres les plus éminents du panthéon de l'art

¹³⁸ « A young painter, already considered distinguished for his innovations, expresses delight that the critics have begun to murmur about him for being too varied. "They can't follow me from one moment to the next. I think that's great." At this early stage in his life as an artist, it strikes him that his gallery dealer leads a procession of critics and purchasers who emulate museum officials, all admonishing him : "Whoa ! Take it easy. No more changes. Consolidate your work. We've just gotten a big order from Such-and-Such Museum for a picture like such-and-such you did." So we come full circle once again to the pressure and counter-pressure, emanating mostly from museums but funneled very often through galleries and their personnel : "So you're praised for something new and original. That means you get a painting to do, and you change the color and shift the elements around. But it's the same picture. You just make variations on a single theme. That's your patent, and once you get it you're supposed to protect it. You have a vested interest." » (Rosenberg et Fliegel 1970 : 475)

moderne et contemporain, et ont connu un succès commercial important. Ce phénomène toutefois demeure exceptionnel. Ce n'est pas l'hétérogénéité stylistique qui a conduit ces artistes au pinacle de la reconnaissance, du moins pas en début de carrière. Ils se sont généralement fait reconnaître par un type d'innovation hautement particulier, fonctionnant de façon orthodoxe vis-à-vis de la lecture « canonique » du développement de l'avant-garde, avant d'imposer une hétérogénéité de styles qui existait sous forme latente ou marginale (Picasso le signalait lui-même : par l'invention du collage et du cubisme ; Picabia avec le mécanomorphisme dadaïste et, dans une moindre mesure, les transparences ; Richter avec le photoréalisme, etc.). C'est même peut-être la notoriété acquise à travers ces corpus relativement homogènes qui leur ont ultérieurement permis de développer une multiplicité de styles avec plus de facilité.

Resterait à prouver que cette multiplicité de styles aura favorisé leur carrière d'un point de vue commercial et, plus difficile encore, à prouver que l'hétérogénéité stylistique s'est développée chez eux, a priori, dans l'optique d'une stratégie de séduction de divers publics de consommateurs — sans compter que chez Picasso, l'hétérogénéité stylistique apparaît dès l'adolescence. La chose suivante est pourtant certaine : une fois ces artistes reconnus, il a été facile de découvrir à quel point leur pratique était plus complexe que ce que l'on ne supposait, ce qui n'a probablement fait que consolider l'estime dans laquelle on les tenait déjà. Quoi qu'il en soit, pour ce qui est de la « valeur symbolique » que prend l'œuvre aux yeux du public — pour la somme de tous les publics, et non pas seulement des spécialistes — l'hétérogénéité stylistique intervient probablement comme suit : elle représente une sorte de « frein » dangereux en début de carrière — l'artiste a-t-il trouvé « son » style, sa production est-elle « stable », représente-t-il une valeur « sûre » ? Elle agit probablement comme « accélérateur » sur la fin, si succès il y a — l'œuvre de l'artiste apparaît alors sous un jour plus complexe, et pose un certain nombre de questions que l'on ne soupçonnait pas ; divers publics valorisent dès lors divers aspects de l'œuvre, pour des raisons tout aussi multiples.

La liberté d'expérimentation inhérente à l'hétérogénéité stylistique doit donc transiger avec les pressions socio-économiques du monde de l'art ; elle n'en est pas la conséquence, en vertu d'une obéissance supputée à la logique de l'offre et de la demande. Louise Bourgeois, par exemple, dit très explicitement que le développement de son corpus dépendait dans une grande mesure d'une période de distanciation vis-à-vis du monde de l'art. Gerhard Richter lui-même, à qui Robert Storr pose la question de l'hétérogénéité stylistique, répond d'abord avec la fausse culpabilité du dilettante qui cède au plaisir de tout essayer ; puis il enchaîne aussitôt avec une série de commentaires sur la nécessité de préserver une homogénéité dans le style pour survivre économiquement en tant que peintre — obligation qui aurait expliqué son refus périodique de vivre de sa peinture et son recours à l'enseignement [annexe 1]. Richter et Bourgeois, de façon assez significative, offrent le même type de réponse : face à la question qui leur est posée, les deux tentent de contourner une explication « interne » de l'hétérogénéité stylistique. Ils ne puisent pas directement aux causes ou à une interprétation de l'hétérogénéité stylistique, mais bien aux facteurs externes auxquels celle-ci a survécu. Les premiers mots qui leur viennent à esprit sont : « marché », « galeries », « monde de l'art ». Voilà qui est assez révélateur et remet en cause l'argument économique de Krauss et de Buchloh. Par souci de précision cependant, il faut également mentionner, pour finir, l'existence de galeristes et de marchands, relativement rares, qui par intuition (et pour leur bénéfice ultérieur) ont soutenu des productions plus éclatées au niveau du style : on ne sera pas étonné de voir à l'œuvre derrière un Picasso, un Kippenberger ou un Richter l'intelligence d'un Vollard ou d'un Rosenberg, d'un Kahnweiler ou d'un Konrad Fischer.

3.2.3 Picasso : l'imbrication du collage, du cubisme et de l'hétérogénéité stylistique

It's not that I think that painting in this way [pointillism] is necessarily bad ; what I don't like is that just because one painter has been successful in some style they all have to follow his tracks. I don't believe in following any particular school, for all it leads to is mannerism and affectation in the painters who do it. (Picasso, cité par Cowling 2002 : 53)

En ce qui concerne Picasso, nous nous contenterons simplement de noter ici quelques points problématiques, liés à la critique de l'hétérogénéité stylistique dans son œuvre. Comme nous l'avons vu, une première explication de l'hétérogénéité stylistique — surtout chez Buchloh — l'entreprend essentiellement du point de vue de la réapparition de la figuration au cœur de la révolution moderniste, dans le contexte du « retour à l'ordre » intimé aux artistes par les circonstances politiques. Il y aurait probablement certaines nuances à établir, ici, car cette description de la réapparition de la figuration, défini sur le modèle d'une opposition au narratif de l'émancipation progressiste moderniste, efface toute distinction entre les artistes convoqués et laisse entière la question de leur rapport variable à la modernité. Dans le cas de Picasso, ce schéma explicatif est encore moins convaincant, puisqu'il est possible d'observer que l'hétérogénéité stylistique apparaît très tôt dans le corpus. De fait, il n'y a que peu de périodes dans la production de Picasso où la production montre un visage véritablement unifié. Conséquemment, l'explication par le contexte, en autant qu'elle porte spécifiquement sur l'hétérogénéité stylistique, éclaire peu — tout au plus peut-on supposer qu'elle expliquera certaines variations dans l'hétérogénéité stylistique, sans pour autant faire sens de son apparition chez un individu donné.

Dans les *Picasso Papers*, Rosalind Krauss entreprend une autre avenue « externe » pour expliquer l'apparition du style « néo-classique » post-cubiste — il s'agit de la fameuse « provocation » de Picabia et de son lien avec l'apparition du paradigme photomécanique. Mais au final cette explication, bien qu'elle soit assez

convaincante, porte davantage sur la spécificité de ce nouveau style que sur l'hétérogénéité stylistique à proprement parler. En outre, elle dépend intimement dans sa démonstration d'une interprétation psychologique pour expliquer le mécanisme de défense mimétique qui entre en jeu dans la pratique du pastiche — plus spécifiquement du rôle joué par le processus freudien de « formation réactionnelle », décrit très brièvement dans une note de bas de page. Le lecteur doit supposer ici que c'est bien ce mécanisme de formation réactionnelle qui sous-tend le pastiche de façon générale dans l'œuvre de Picasso. Au moins, cette explication « interne » a-t-elle le mérite d'expliquer la persistance de l'hétérogénéité stylistique à travers l'ensemble de la carrière de l'artiste. Ce processus de formation réactionnelle serait-il à l'œuvre chez tous les praticiens du pastiche ? Comment traiter adéquatement alors de l'immense variété des types de pastiche en rapport à cette question ? Comment, finalement, le verdict « pathologique » de la formation réactionnelle fait-il l'économie d'une définition distinctive vis-à-vis des autres phénomènes d'influence artistique ? Autant de questions cruciales soulevées par l'explication psychologique de Krauss, et qui demeurent en suspens.

Un des aspects les plus convaincants de l'analyse de Krauss demeure l'utilisation qu'elle fait de la notion de dialogisme pour éclairer le collage. Bakhtine, comme on le sait, a proposé de voir dans l'œuvre de Dostoïevski un ensemble dynamique où interviendrait une « multiplicité de styles ». Ici, « il n'y a pas [...] pluralité de caractères et de destins se développant au sein d'un monde unique, monde objectif éclairé par l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement multiplicité de consciences pleinement qualifiées, possédant chacune leur monde et se combinant [...] dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues » (Bakhtine 1970 : 10). Chacune de ces consciences « ne vise pas, écrit Bakhtine, à former un tout poli et achevé qui serait système et monologue. Elle mène une existence tendue aux frontières de la pensée de l'autre, de la conscience de l'autre » (Bakhtine 1970 : 42). Rosalind Krauss a utilisé le modèle bakhtinien pour éclairer le collage cubiste, dans une excellente récusation d'interprétations « littéralistes » des fragments de textes qu'ils contiennent (Krauss 1998). Or cette structure dialogique, si

elle caractérise bien le collage, définit encore mieux l'ensemble de l'œuvre de Picasso, a fortiori l'hétérogénéité stylistique en tant que principe caractéristique de cet œuvre. Le cubisme lui-même peut être expliqué par le dialogisme : ne représente-t-il pas une forme de travail structurel fondamental, visant à constituer un système neutre, une « matrice » ouverte, dont l'effectivité concerne davantage les « moyens » de la représentation, le mode de son effectivité, plutôt que ses « contenus », et permettant d'intégrer le plus grand nombre possible de voix hétérogènes dans un même ensemble — logique du collage —, ou en contrepartie de dissoudre tout système stylistique unitaire pour réorienter la représentation vers un autre style unitaire dans une œuvre subséquente — logique de l'hétérogénéité stylistique ? L'hétérogénéité stylistique, ici, se définirait donc comme une *somme de propositions monologiques potentiellement contradictoires, elles-mêmes « cassables » en sous-ensembles hétérogènes*. En ouvrant ainsi le système de la représentation à l'espace et au temps, le cubisme et le collage deviennent les embrayeurs fondamentaux de l'hétérogénéité stylistique, le point de neutralité structurelle qui signale, par une logique de fragmentation ou de « dé-définition » stylistique, la reconstitution possible d'un langage que traverse une véritable altérité. Une lecture alternative de l'œuvre de Picasso pourrait ainsi décrire dans l'apparition de ces stratégies — collage, cubisme, hétérogénéité stylistique — la constitution d'un système esthétique visant à absorber et à entrecroiser un maximum de « vecteurs » d'altérité dans un contexte d'« ipséité » maximale.

Or en 1980, Rosalind Krauss avait elle-même interprété l'hétérogénéité stylistique comme une transposition à l'échelle du corpus de la structure intégrative et dialogique du cubisme, faisant agir la paraphrase comme jeu d'« alternatives formelles » (Krauss 1980). Il semble que seules deux alternatives puissent être ici considérées : ou bien l'auteur revient ultérieurement — et radicalement — sur cette conception (en la renversant, dans les *Picasso Papers*) ; ou bien, elle effectue sans l'expliciter une distinction entre diverses utilisations de la paraphrase, certaines étant marquées du sceau de l'expérimentation moderniste, d'autres s'effectuant sous l'égide de la fraude décrite par Adorno.

Avançons ici une hypothèse : la racine de cette « aporie » dans la critique de Krauss se situe peut-être dans un amalgame implicite entre style et forme — réduction qui rend stérile la discussion sur la « dépossession » de Picasso. Car l'absorption d'éléments hétérogènes dans la matrice cubiste, qui travaille à les faire signifier à la fois une chose et son contraire du point de vue de représentation classique — cohabitation de renversements, changements d'échelle, ambiguïté des formes, etc. — ne semble pas poser de problème à l'auteur, jusqu'à ce qu'une constellation de signes plastiques commence à pointer en direction de la détermination d'un nouveau *style*, c'est-à-dire d'un nouveau système de correspondances entre « forme » et « contenu ». En effet, un système de ce type est susceptible d'être fortement caractérisé d'un point de vue de l'altérité anthropologique — butant ainsi sur les principes canoniques de l'expérimentation structurelle moderniste qui ont continué d'informer en filigrane la pratique de Krauss.

3.2.4 Picabia : un virage radical

L'idéal serait une œuvre contraire en de pures régions. (Picabia 2005 : 304)

Incontestablement, Picasso représente la première figure véritablement incontournable du point de vue de l'hétérogénéité stylistique « auto-réflexive », et peut-être, par conséquent, le premier à en avoir développé les termes les plus problématiques d'une manière véritablement consciente. Mais quelle que soit la charge d'innovation qui sous-tend sa contribution, force est d'admettre que sa démarche esthétique, malgré un sens de l'humour certain, entretient un rapport relativement traditionnel vis-à-vis de l'ironie radicale moderne, entendue comme force de corrosion des normes esthétiques. Chez Picasso, une telle ironie, profonde, visant la représentation elle-même, visant même peut-être ultimement, par conséquent, la *volonté* de représenter, est relativement absente. Un discours méta-représentationnel existe bien dans son œuvre, mais cette dimension analytique de tonalité cynique, propre à une certaine veine de la modernité — forme de relativisme

et de métanalyse inaugurée par Nietzsche dans le champ de la philosophie —, dimension analytique qui, se retournant contre le modernisme, donnera naissance à une veine importante de l'épistémè post-moderne, n'est pas encore décelable chez lui. Pour saisir les effets d'une approche de l'hétérogénéité stylistique qui cultive une telle ironie sans pour autant céder à ses travers téléologiques les plus prévisibles — c'est-à-dire, essentiellement, sans la poser *contre* l'histoire, feignant d'évacuer le modernisme mais lui cédant sur l'essentiel — il faut, bien entendu, se tourner vers l'œuvre de Francis Picabia, cette autre figure paradigmatique de l'hétérogénéité stylistique.

Les prises de position publiques de Picabia, et ses nombreuses boutades, volontiers provocatrices et très médiatisées en son temps, illustrent sans équivoque l'approche multiforme caractéristique de l'hétérogénéité stylistique, qui se veut dès lors érigée en principe méthodologique radical: « un homme intelligent ne doit avoir qu'une spécialité, c'est d'être intelligent » (Picabia 2005 : 304) ; ou bien : « Il faut changer d'idées comme on change de chemise » ; ou encore : « Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction » (Picabia 2005 : 357), « Tout nous lasse, surtout des lieux communs ou répétitions [...] » (Picabia 2005 : 88) ; « Chaque artiste est un moule. Moi, j'aspire à en être plusieurs. Je souhaite même écrire un jour sur le mur de ma maison : "Artiste en tous genres" » (Picabia 2005 : 176). Il n'est pas difficile de saisir ce qui lie ces commentaires — une sorte de *perpetuum mobile* destiné à déjouer le marquage identitaire.

Pourtant, de tels commentaires ont été liés, historiquement, à des formes de réception critique variables, voire contradictoires : car avec cette toute dernière déclaration — « Je souhaite même écrire un jour sur le mur de ma maison : "Artiste en tous genres" » —, Picabia sort tranquillement du grand récit contestataire moderniste et s'avance subrepticement sur un nouveau terrain, plus dangereux du point de vue du jugement de l'histoire. L'ironie dadaïste qui était jusque là pure instance critique — annonçant pour ainsi dire une « méta-esthétique », à la fois art et sortie hors de l'art : « DADA ne veut rien ! » (Picabia 2005 : 312), « DADA est

tout ! » (Picabia 2005 : 326) — se transmue soudainement, ici, en quelque chose d'apparemment inacceptable, quelque chose qui ressemble fort, comme plusieurs l'ont noté, à un « embourgeoisement » irresponsable, qui pourrait être reformulé en ces termes : « Dada est n'importe quoi et vend n'importe quoi »¹³⁹.

Pour la plupart des historiens de l'art du 20^e siècle, il avait été possible de tenir ce legs tardif et embarrassant à l'écart : on pouvait facilement, par exemple, préserver la contribution de Picabia à l'histoire linéaire de l'art moderne en divisant son corpus en trois parties, autour du phénomène Dada. Mais Picabia fait depuis deux décennies maintenant l'objet d'un regain d'intérêt, qui porte sur les versants marginaux et les périodes tardives de sa production — précisément, donc, sur les périodes qui étaient exclues de la représentation de son œuvre dans la version habituelle de l'historiographie. On commence ainsi à mieux percevoir l'ensemble de son œuvre et son dialogue abondant avec la création contemporaine — dialogue récemment reconnu, mais peu interrogé dans sa véritable radicalité¹⁴⁰. La nature de ces effets actuels doit, bien entendu, être mise en relation directe avec la problématique de l'hétérogénéité stylistique, avec le rôle souterrain qu'elle continue de jouer dans la culture contemporaine, en tant que lien historique caché avec la modernité.

¹³⁹ Faut-il d'ailleurs souligner que ce détournement de l'*ethos* dadaïste connaîtra une postérité importante lorsqu'il se mêlera au paradigme Pop, constituant l'une des tonalités dominantes (peut-être même l'axe de référence principal) du monde de l'art de la fin du 20^e siècle et du début du 21^e ?

¹⁴⁰ Voir par exemple la rétrospective Picabia au Musée d'art moderne de Paris (2002-2003) et l'exposition « Cher peintre... Lieber Mahler... Dear Painter... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia » au Centre Georges Pompidou (2002). Thomas McEvelley a déjà noté, avec humour, l'ordre généalogique de cette influence : « *What is most commonly said about Polke's œuvre is that he did everything first in terms of the return of painting after its exile (or rather, he did everything first for a second time after Picabia had done everything first for the first time).* » (McEvelley 1993 : 165)

3.2.4.1 Contradictions, incohérences

[...] je veux que chaque chose, par elle-même, ne soit rien, mais que *la réunion de toutes ces choses* donne un grande impression (Picabia 2005 : 37)¹⁴¹

Je me sens le devoir de devenir
un type contraire —
contraire à tout. (Picabia 2005 : 390)

Il n'y a là qu'apparence de contradiction et logique profonde. (Picabia 2005 : 277)

Le 2 février 1907, Roger-Milès publie dans *Le Figaro* un portrait assez surprenant de Francis Picabia. Si cette description du jeune artiste surprend, c'est qu'elle va tout à fait à l'encontre de l'image que l'histoire en a gardée, celle d'un homme notoirement prolixe et provocateur, amateur d'alcool et d'opium (Tomkins 1996 : 62), dont la conversation « regorgeait de contradictions et d'incohérences » (Boulbès 2005a : 189) — à l'image d'une production picturale violemment polymorphe et transgressive. Voici donc l'artiste presque méconnaissable que décrit Roger-Milès en 1907 :

Lorsqu'un hasard vous le fait rencontrer, n'allez pas croire que Picabia se répande en discours abondants, qu'il vous raconte par le menu le programme de ses excursions, qu'il s'en donne à cœur joie de discuter — comme tant d'autres le font — le talent de ses confrères, qu'il se lamente sur le temps présent, qu'il se plaigne d'être lui-même discuté et combattu. Nullement, il cause peu, à mi-voix, comme s'il ne voulait pas se laisser distraire de sa pensée intime par la sonorité des mots ; mais ce qu'il dit est juste, sobre, réfléchi. Si vous insistez, si vous avez sa confiance, il vous laisse entendre où il pense en être de la tâche qu'il s'est proposée et cela en termes pondérés, brefs, presque indifférents, comme s'il s'agissait d'un autre que lui. (Roger-Milès, cité par Boulbès 2005c : 32, n. 2)

Que déduire de ce portrait et de la connaissance que nous avons du développement ultérieur de l'artiste ? Picabia était-il en 1907 — il avait déjà vingt-huit ans¹⁴² — un jeune artiste « consciencieux », peignant, comme il l'écrivait lui-

¹⁴¹ Nous soulignons. On notera au passage que Picabia écrit cette phrase présiente à l'époque de sa période impressionniste (1907).

¹⁴² Picabia n'est pas particulièrement précoce, si l'on excepte la nature étonnante de ses aptitudes techniques — sa facilité à copier d'autres œuvres. Ses premiers travaux importants — bien que dans

même alors, « avec sincérité, amour, en laissant de côté toutes les coteries et les salons », « persévérant », sans jamais « vouloir "épater le public" comme font beaucoup de jeunes ; le Salon d'Automne en [étant] un exemple très malheureux » (Picabia 2005 : 37) ? Était-il simplement heureux de connaître un certain succès à travers les échelons bien calibrés des institutions et de la tradition ? Ses modèles, les impressionnistes, étaient déjà « canonisés » à l'époque et constituaient une référence sûre — en particulier du point de vue d'une certaine classe de collectionneurs. Picabia se serait-il par la suite ouvert aux pratiques plus radicales de son époque, comme s'il prenait soudainement conscience du « sens historique » que prendrait l'art le plus avancé de son temps ? Ou a-t-il simplement réagi aux critiques de conservatisme qui lui étaient adressées, utilisant ses talents d'imitateurs pour effectuer, comme automatiquement, ou « par réaction », un virage complet vers la course à l'innovation, cédant progressivement à la logique contemporaine de destruction des normes esthétiques — qui l'aurait peut-être mené, ultimement, à une forme de relativisme plastique ? L'avant-garde aurait-elle alors remplacé l'impressionnisme et les plus anciennes écoles de peinture comme axe de valeur référentiel dans l'esprit de Picabia — et aurait-il adhéré à sa logique avec le même talent dont il avait fait preuve vis-à-vis de ses premiers modèles ? L'hétérogénéité stylistique serait alors une forme de *modernisme exacerbé*, un dépassement, une manière de « mise à mort œdipienne », via le concept, des plus puissantes figures modernes ? L'expérimentation dadaïste sur les styles, apparemment transgressive, ne serait donc qu'un côté d'une médaille dont l'autre côté serait le *zèle* « institutionnel ». On rejoindrait ici, de manière inattendue et très indirecte, la critique adorniennne du style comme rhétorique. Ou encore, dans une toute autre tonalité : Picabia jouait-il *déjà* un rôle à l'époque de sa période « impressionniste » ? « Posait »-t-il *déjà* en jeune artiste « authentique » ? N'aurait-il d'ailleurs fait que « singer » habilement l'artiste toute sa vie, d'abord en pastichant les impressionnistes, ensuite en comprenant qu'il fallait « singer » la *critique* moderniste du « singe » — un « ni vu, ni connu, j'embrouille »

un style proto-cubiste —, tels qu'*Udnie*, datent de 1913 : il a alors 34 ans. Les dessins mécanomorphes naissent à partir de 1915, alors qu'il approche de la quarantaine. À titre de comparaison, on se souviendra que Picasso, de deux ans son cadet, réalise les *Demoiselles* en 1907, à l'âge de 26 ans.

métastylistique ? La méthode de Picabia était-elle donc au final, comme le prétendait Tzara, celle d'un paradoxal « anti-peintre »¹⁴³ ?

3.2.4.2 (In)authenticité, découpes historiographiques

Chez Picabia, l'hétérogénéité stylistique se déploie dans toute sa force pendant la période Dada — dont on considère habituellement qu'elle représente sa contribution la plus importante —, mais, comme nous l'avons vu, elle se perpétue aussi par la suite. L'héritage dadaïste a produit (ou est lié à) un effet d'autoréflexivité du langage : dimension conceptuelle de l'œuvre, relativisme plastique, réflexion théorique. De tous les représentants de l'hétérogénéité stylistique, Picabia, pour cette raison, a créé la configuration la plus ouverte du point de vue esthétique et conceptuel, celle qui pouvait accueillir le plus grand quotient d'hétérogénéité (en lien au relativisme esthétique dadaïste), et donc également le plus provocateur et le moins bien accepté — tous styles confondus — dans sa réception historique. Conséquences multiples : son corpus est sans aucun doute le plus « disjoint », le plus inégal du point de vue de la « qualité esthétique » et donc le plus violenté subséquemment dans l'historiographie.

À la lumière des interrogations précédemment soulevées, le danger, pour le lecteur tardif, consiste alors à tomber dans le piège critique suivant. Choisir entre : (1) un Picabia cynico-relativiste et purement « inauthentique ». Ses contradictions seraient le résultat de son opportunisme¹⁴⁴ et son œuvre serait donc le produit des

¹⁴³ Comme Jennifer Mundy l'indique avec justesse : « [*e*]ven at his most nihilistic, however, Picabia never ceased to be a painter nor to think in pictorial terms » (Mundy 2008b : 23).

¹⁴⁴ Voir par exemple la propension de l'artiste à mettre en cause des prises de position qui sont souvent précisément les siennes. Il écrit, par exemple en 1922 dans « Le génie et le fox-terrier » : « Le grand chic pour les jeunes gens est de manifester leur génie en déclarant que tous ceux qui sont venus avant eux sont des idiots : Beethoven ? Il n'existe pas ! Puvis de Chavanne ? Un raseur ! Rembrandt ? Il était bon à faire de la charcuterie !... Or s'il est permis de dire que l'on n'est pas *intéressé* par ces gens-là, on ne peut nier qu'ils aient fait quelque chose de mieux que l'art de M. Derain, par exemple » (Picabia 2005 : 127). Or, comme on sait, cette manière de diffamation était justement caractéristique des déclarations de Picabia lui-même. D'ailleurs, peu de temps avant la précédente déclaration, il avait justement épinglé Rembrandt, Cézanne et Renoir dans le fameux *Tableau vivant [Portait de Cézanne, portrait de Rembrandt, portrait de Renoir, Natures mortes]* (1920), œuvre sarcastique où ces artistes

circonstances : ses propres déclarations « contradictoires » seraient un outil stratégique d'auto-promotion ; on devrait renoncer à y trouver le reflet d'une quelconque prise de position « objective » sur l'art, mise à part la recherche de la nouveauté pour la nouveauté et de l'auto-publicité ; (2) Un Picabia tendant à une volonté d'authenticité en trois temps successifs, mais sur des modes variables : (a) Il serait d'abord « naïvement authentique », porté par la jeunesse, lorsqu'il entreprend les débuts de sa carrière sous l'égide de l'impressionnisme¹⁴⁵ ; (b) Dans un deuxième temps, il serait « authentique » dans le sens où l'avant-garde entend ce terme. Là, le relativisme dadaïste¹⁴⁶ et la provocation qui l'accompagnent seraient au service d'une véritable fonction historique et d'une éthique modern(ist)e ; (c) Dans un troisième temps, finalement, Picabia serait « authentique » dans le sens où certains « traditionalistes » conçoivent la notion d'authenticité : le retour à l'ordre et aux normes esthétiques traditionnelles et/ou populaires indiquerait un regard lucide porté sur les écrans de fumée de l'expérimentation moderniste — dans le récit moderniste orthodoxe, inversement, ce moment est celui du virage « inauthentique » que prend l'œuvre de l'artiste — Robert Rosenblum l'écrit en ces termes : « *[he] drove off the highway of modern art in the early 1920s, taking an irrelevant detour that would lead to oblivion* » (Rosenblum, cité par Cochran 2008 : 145).

Ces deux interprétations de la production de Picabia, interdépendantes, nous semblent mal fondées — et surtout ne pas correspondre adéquatement à la spécificité des œuvres et des textes : elles ont l'inconvénient de convoquer chacune la même

étaient assimilés à la figure grotesque d'un singe en peluche collé sur la toile et tenant sa queue entre ses jambes.

¹⁴⁵ C'est l'époque où il peut écrire : « Le métier ne doit être en aucune façon la recherche du peintre, il doit reproduire l'émotion que lui fait éprouver la nature sans le moindre souci de la facture, c'est la première chose pour être sincère et bien soi-même, le métier ne doit plus être que l'écriture dont l'artiste se sert pour rendre son impression. » (Picabia 2005 : 37)

¹⁴⁶ La commodité de l'hypothèse d'un tel relativisme dadaïste explique sa popularité parmi les historiens. Il y aurait tant de contradictions chez les dadaïstes que l'on devrait renoncer à définir une position, ou une constellation restreinte de positions sur certains sujets. Une telle définition ne correspond certainement pas à notre approche de Dada et encore moins à notre conception de l'œuvre de Picabia. Nous ne pouvons donc pas suivre Bernard Noël lorsque celui-ci écrit que « [...] Dada n'a jamais eu le moindre but. L'activité de dada fut une espèce de tirage au sort permanent » et que Picabia a « mieux brouillé sa piste que [Duchamp et Michaux] en écrivant n'importe où et en peignant n'importe quoi, autrement dit l'inattendu » (Noël 2008 : 10). Pour un exemple récent de relativisme semblable, voir Jean-Hubert Martin (2008). Aussi déconcertante que puisse paraître la production de Picabia, il est assurément exagéré de dire qu'il ait écrit « n'importe où » et peint « n'importe quoi ».

sorte de déterminisme, par lequel se dévoile un unique principe d'authenticité ou d'inauthenticité, traversant des plages d'erreur et de vérité historique, mais qui fonde la production de l'artiste et lui donne son ancrage ultime. Exposer un tel déterminisme, montrer son archaïsme herméneutique, ne devrait pas nous amener à conclure pour autant à un quelconque relativisme dans le champ des valeurs, comme si la seule alternative à ce déterminisme était une sorte de principe arbitraire de fluctuation désordonnée des voix. À observer le corpus dans son ensemble, on remarque bien, en réalité, une certaine constance dans la production de Picabia, produite par le rythme de ses déplacements et des écarts entre les plages stylistiques couvertes. Cette constance, assurément, est partiellement masquée par le contraste marqué entre les stades de l'évolution de l'artiste — si l'on considère par exemple, le contraste entre le jeune Picabia et le Picabia dadaïste — et les dissonances présentes à tout moment dans son œuvre. En outre, comme on sait, les choses deviennent assez compliquées à partir des années 10, alors que Picabia commence à « utiliser » consciemment la contradiction de manière « rhétorique », à la fois dans ses déclarations et dans ses œuvres (le discours parlé ou écrit, ici, intervient pour moduler lourdement la réception des œuvres). Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse ici n'est pas, justement, de maintenir un quelconque clivage stérile, qui opposerait positions « authentique » et « inauthentique », « hiérarchie des valeurs » ou « relativisme ». Nous souhaitons plutôt montrer que le dispositif de l'hétérogénéité stylistique, lorsqu'il engage de telles notions, fonctionne sur un mode qui n'est ni celui du processus de résolution dialectique, ni celui de l'aporie ou du relativisme, mais qui relève peut-être d'une structure plus profonde du langage — éclairée brièvement, comme il nous sera donné de le voir, lors de son passage chez Picabia.

3.2.4.3 Spécificité de l'hétérogénéité stylistique chez Picabia. Influence récente de Picabia sur la scène de l'art contemporain

Il est certain qu'une étude qui viserait à cerner la question de la spécificité du phénomène de l'hétérogénéité stylistique dans l'œuvre de Picabia devrait partir d'une

entreprise empirique et descriptive des œuvres, qui ciblerait leurs relations dans le corpus pour suivre attentivement les fluctuations de l'hétérogénéité stylistique au fil du temps. Mais il n'est pas nécessaire d'attendre que soient produites les données détaillées d'une telle étude pour remarquer une propriété assez générale de l'œuvre de Picabia, qui vaut d'être décrite car elle concerne une dimension fondamentale de l'hétérogénéité stylistique dans sa forme moderne et explique l'influence de Picabia sur les artistes contemporains — influence dont l'étendue, il y a quelques décennies, aurait été difficile à prévoir.

Pour plusieurs artistes ayant participé à son mouvement, l'idéologie dadaïste signifiait une rupture irréversible vis-à-vis du rapport traditionnel au style, déplaçant l'attention loin de la peinture et de la sculpture, du côté de l'objet trouvé et des pratiques photomécaniques. Que l'idée selon laquelle la peinture était intrinsèquement condamnée à répéter un monde esthétique qui ne correspondait plus aux termes de la modernité fût une cause ou une conséquence de cette rupture importe peu. Il suffit de se remémorer l'épisode hautement médiatisé de la « mort de la peinture » dans les années soixante — à l'apogée de l'art conceptuel, d'origine duchampienne (art que Duchamp qualifiait donc, pour le distinguer de la peinture, de « non-rétinien ») — pour observer l'intensité paradigmatique qu'avait atteint la rupture dadaïste initiale (Bois 1986 ; de Duve 1984 ; Lamoureux 1985, 2001). Mais ici, Picabia joue un rôle particulièrement intéressant. Ce rôle a été estompé en raison d'une lecture biaisée de son œuvre qui a donné, comme presque toujours dans le cas de l'hétérogénéité stylistique, l'image d'une succession de phases correspondant commodément à une succession de « positions » esthétiques plus ou moins pertinentes d'un point de vue historique. En réalité, en ce qui concerne Picabia, l'inflexion conceptuelle de Dada n'a pas entraîné un rejet primaire de la peinture, qui aurait confondu médium et mode esthétique sur la base d'une lecture linéaire et téléologique de l'histoire, calquée sur le développement technique. Au contraire, cette charge conceptuelle a été comprise comme un moyen inespéré de revitaliser la peinture, elle s'est répercutée dans le travail pictural même, signalant une charge à rebours inattendue en direction du style. Cette résistance à tout vecteur

programmatische, doublée d'un intérêt persistant pour la peinture et les problèmes stylistiques afférents est un cas unique dans la modernité, qui a connu une postérité féconde devenue pleinement visible aujourd'hui. Mais que signifie exactement une telle introduction du conceptualisme dadaïste et d'un « relativisme » esthétique au sein de la pratique picturale ?

Selon Philippe Dagen l'œuvre de Picabia s'articulerait autour de la prise de conscience exceptionnelle d'une notion historique centrale : la tension que connaît l'artiste moderne, tiraillé entre la stabilité pérenne des critères esthétiques traditionnels et l'anxiété que provoque la multiplicité presque infinie de styles dont il dispose dorénavant pour créer :

Porté à ses dernières conséquences, le refus de se répéter a produit cette aberration : une peinture incohérente, ouverte à toutes les rencontres et à toutes les imitations. Dans cette situation, on peut voir, en historien, la description neutre de la condition de l'homme moderne, saturé d'images, la mémoire trop pleine, captif d'un « musée imaginaire » sans issue – et, dans ce cas, Picabia apparaît comme l'un des rares à avoir fait de cette saturation et de ce chaos le sujet même de son œuvre. L'alternative ne serait plus qu'entre la défense obstinée d'un poncif – « singerie » – et la dispersion dans la multitude des imitations tentantes. Entre deux formes de plagiat, autrement dit : soit celui, monomane, d'un soi-même auto-défini ; soit celui, sans cesse recommencé, d'une mémoire universelle. (Dagen 2002 : 680)

Une telle proposition se conçoit aisément, et il semble effectivement difficile de nier à la fois l'inquiétude provoquée par l'effondrement des cadres esthétiques de référence d'une part, et l'angoisse que pouvait alors (et peut encore) générer l'infinité des choix plastiques possibles de l'autre. On notera cependant pour commencer qu'un tel effondrement esthétique n'aurait tout simplement pas eu lieu s'il n'était, par ailleurs, porteur d'une importante charge libératrice ; de la même manière, l'ouverture d'un répertoire stylistique infini peut également être conçu comme un vecteur de stimulation, susceptible d'atténuer ou de renverser l'angoisse ressentie.

Quoi qu'il en soit, la proposition de Dagen, avec son recours à un absolutisme métaphysique, a l'inconvénient de reconduire indirectement la critique classique de l'hétérogénéité stylistique, qui reproche à l'artiste un rapport relativiste aux styles. En

effet, comment expliquer l'angoisse provoquée par le « musée imaginaire » si ce n'est par le fait que tous les styles disponibles deviennent à peu près également attirants, rendant le choix difficile, s'annulant les uns les autres et réduisant dangereusement l'aptitude fondamentale à discriminer ? Comme on peut voir, le nivellement des valeurs esthétiques est l'accusation familière que porte une telle critique. La peinture de Picabia, conséquemment, est décrite comme « incohérente, ouverte à toutes les rencontres et à toutes les imitations ». L'artiste, « homme moderne », est « saturé d'images, la mémoire trop pleine, captif d'un "musée imaginaire" sans issue », il est menacé de « dispersion dans la multitude des imitations tentantes [...] d'une mémoire universelle ». Quel que soit le degré d'angoisse de Picabia — qui ne saurait être, dans tous les cas, que très approximativement supputé —, force est de reconnaître que son corpus, au final, et bien qu'il soit effectivement en principe « ouvert à toutes les rencontres », demeure bien, contrairement à ce qui est proposé, le résultat d'une suite de choix très précis, dont la somme donne à voir une configuration tout aussi précise — et dont on ne peut pas supposer qu'elle soit dénuée d'unité esthétique. Comme dans les critiques de l'hétérogénéité stylistique précédemment examinées, un jugement général s'exerce ici a priori, qui ignore la spécificité des choix.

Une telle interprétation de l'œuvre de Picabia en tant que symptôme d'un nouveau paradigme esthétique aurait un certain intérêt si elle identifiait les styles historiques à des *readymades* stylistiques de type dadaïste. Les deux questions qui se poseraient alors pour éclairer l'hypothèse seraient les suivantes : (1) quelle est la mesure d'arbitraire qui préside réellement au choix du *readymade* classique dans la totalité de son histoire ? et (2) jusqu'à quel point peut-on utiliser les *readymades* canoniques à titre d'exemplification, pour obscurcir la question plus fondamentale de leur transformation esthétique, historiquement effective, d'abord dans la sphère paratextuelle des institutions artistiques contemporaines, et ensuite au sein du continuum historique post-moderne (dans le mouvement appropriationniste par exemple) ? Poser ces questions revient à suggérer qu'avant même qu'il ne soit question de peinture, un ensemble de paramètres paratextuels et historiques contribue

à *modeler stylistiquement* le *readymade* et à le dépouiller de la pureté emblématique qui le définit en théorie. Ceci n'a pas d'autre conséquence, dans les faits, que *l'érosion de la distinction entre le readymade et l'objet esthétique classique, entendu en termes de « style »*. Une partie considérable de la production artistique actuelle, par ailleurs, fait la preuve historique d'une telle érosion. Entraînée dans son sillage, l'idée d'une distinction précise entre « rapport authentique » au style et « ironie » s'effondre d'elle-même, ainsi que l'interprétation qui voudrait que tout emprunt stylistique — tout « pastiche » — s'effectue sous l'égide d'un rapport de fascination idéologique univoque ou d'instrumentalisation cynique. Et ce visage du monde contemporain, que tout spectateur est à même de constater en visitant les lieux les plus représentatifs de la création actuelle, est, très précisément, l'écho lointain d'une approche esthétique développée par Picabia.

En effet, Dagen ne va pas au bout du relativisme esthétique qu'il prend pour objet. Le « nivellement » dadaïste des valeurs stylistiques et l'« abolition » de toute hiérarchie critique — si l'on conçoit ainsi la notion de « relativisme » esthétique — n'équivaut pas à la simple disparition des affects esthétiques classiques. La disparition de ces affects n'est qu'un cas de figure possible. Mais l'érosion de la distinction entre l'objet d'art et le *readymade* — l'art et le « non-art » —, lorsqu'on l'applique à des médiums historiquement « lourds », comme la peinture, signifie tout autre chose. Elle signifie la nouvelle possibilité pour des expériences autrefois vécues comme conflictuelles d'entrer en interaction les unes avec les autres. Ainsi sommes-nous à même d'observer, à partir de la distance historique qui nous sépare du mouvement Dada, que la véritable sédition de l'idéologie dadaïste ne vient pas, comme on l'affirme habituellement, d'un simple rejet des hiérarchies esthétiques traditionnelles — ceci ne représenterait qu'une réaction au sens politique du terme, confirmant indirectement la soumission symbolique inconsciente à l'égard des tropes classiques —, mais bien l'abolition du *diktat* historico-esthétique qui vise à maintenir les artistes dans une position univoque vis-à-vis de ces tropes. Le Pop Art a popularisé une forme simplifiée de ce phénomène, en misant sur une structure de représentation qui accomode des axes herméneutiques antinomiques — la même

œuvre pouvant être interprétée, par exemple, comme jouant simultanément ou alternativement d'une critique ou d'une apologie de la société du spectacle.

Avec le retour de la peinture sur l'avant-scène de l'art contemporain au cours des quinze dernières années¹⁴⁷, il est possible de mieux saisir la pleine mesure de l'héritage esthétique de Picabia. Comme plusieurs critiques l'on fait remarquer, on en perçoit notablement l'influence, par exemple, dans les œuvres de Martin Kippenberger, dont le Centre Pompidou organisait en 1993 une rétrospective, et qu'il présentait encore récemment aux côtés de Picabia¹⁴⁸. Ce rapprochement, qui fondait les termes d'une hypothétique généalogie de la peinture figurative contemporaine, n'a d'ailleurs pas rendu explicite le lien spécifique qui unit Picabia et Kippenberger, et qui se définit plutôt par un rapport partagé au style — plus précisément à l'hétérogénéité stylistique. On fait aujourd'hui de Picabia le père de l'ironie kippenbergerienne et des plus jeunes générations d'artistes qui pastichent des styles traditionnels « *kitsch* » et Pop. Mais même Kippenberger n'a jamais sérieusement travaillé dans un style aussi « faussement honnête » que celui des pin-ups de Picabia, ne s'étant jamais entièrement départi de l'ironie néo-dadaïste. À cet égard, il demeure

¹⁴⁷ En témoigne une série d'expositions importantes. Pour n'en citer que quelques unes : *Unbound : Possibilities in Painting* (Hayward Gallery, 1994), *About Vision: New British Painting in the 1990's* (Museum of Modern Art Oxford, 1997), *Projects 60: John Currin, Elizabeth Peyton, Luc Tuymans* (Museum of Modern Art, 1997), *Examining Pictures* (Whitechapel London et MCA Chicago, 1999), *TroubleSpot-Painting* (New International Cultural Center et Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1999), *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting* (Van Abbemuseum, 2000), *Painting at the Edge of the World* (Walker Art Center, 2001), *As Painting : Division and Displacement* (Wexner Art Center, 2001), *Painting on the Move* (Kunstmuseum Basel, 2002), *Cave Painting* (Santa Monica Museum of Arts, 2002), *Cher Peintre, Lieber Maler, Dear Painter* (Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Wien et Schirn Kunsthalle, 2002), *Drawing Now : Eight Propositions* (Museum of Modern Art, 2002), *Painting as Paradox* (Artists' Space, 2002), *Pertaining to Painting* (Contemporary Arts Museum Houston, 2002), *Urgent Painting* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2002), *Triumph of Painting* (Saatchi Gallery, 2005), *Paint* (Vancouver Art Gallery, 2006), *Remote View (Invented Worlds in Recent Painting and Drawing)* (Whitney Museum, 2005), *The Painting of Modern Life* (Hayward, 2007), *Imagination Becomes Reality. An Exhibition on the Expanded Concept of Painting. Works from the Goetz Collection* (Sammlung Goetz et Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2007), *Why Painting Now?* (Blondeau Fine Arts Services, 2009). Voir aussi, en référence au premier « retour » de la peinture : *A New Spirit in Painting* (Royal Academy of the Arts London, 1981), *Endgame* (Institute of Contemporary Art Boston, 1986), *Refigured Painting. The German Image 1960-1988* (Guggenheim, 1989), *Das Bild Nach dem letzten Bild* (Galerie Metropol, 1991).

¹⁴⁸ Martin Kippenberger (Centre Pompidou, 1993) ; *Cher Peintre – Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia* (Centre Pompidou, 2003). Voir aussi l'exposition *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Los Angeles Museum of Contemporary Art, et Museum of Modern Art, 2009), qui mettait l'accent sur les autoportraits de l'artiste.

en-deçà des gains effectués par Picabia. Gains inquiétants, certes, car ils font surgir la « perspective d'une relativité radicale » (Michaud 1987 : 49) de type dadaïste, avec une dangereuse modulation supplémentaire : le nihilisme esthétique y est manipulé de concert avec l'expérimentation sérieuse sur le style — et il est désormais clair que cette dernière, loin de relever d'un simple travail « formel », est susceptible de s'ouvrir sur un bouleversement conséquent des épistémès. Car avoir *à la fois* un point de vue ironique et connaître un investissement profond vis-à-vis de la praxis historique, être *à la fois* à distance et au cœur d'un style, voilà la question fondamentale et jusqu'ici irrésolue que pose l'hétérogénéité stylistique, dont Picabia a produit l'incarnation la plus brillante parce que, contrairement à la plupart de ses semblables, il y a *à la fois* adoption heuristique et relativisme de valeurs esthétiques — dans ses formes les plus extrêmes : iconoclasme et adoration, pour un même objet¹⁴⁹. Picabia demeure donc peut-être, en somme, la figure archétypale de l'hétérogénéité stylistique, en ce qu'elle a de plus méconnu et de plus extrême.

3.2.5 Hétérogénéité stylistique et philosophie

Une fois décrit cet étrange dispositif de l'hétérogénéité stylistique — dispositif mimant une forme de « dialectique » retournée sur elle-même — où la résolution des termes demeurerait toujours en suspens, ou se verrait constamment repoussée par leur multiplication —, il devient possible d'en proposer une dernière explication « critique ». Entendons ici encore par « explication critique » une explication qui replacerait le phénomène esthétique dans un champ de valeurs.

¹⁴⁹ « *A persistent Dada syndrome in Picabia criticism lies behind the inclination of some critics to see this work [la production des années quarante] as a precursor of Pop Art or as a parody-protest of conventional realism. There is no evidence to support the latter view; Picabia was simply painting subjects that frankly reflect his interests in a realist style related to much of his work for a decade. And, according to Olga Picabia, he enjoyed painting them. His delight in these paintings and their direct influence on some artists associated with Pop Art make reference to that movement more relevant — though here, too, Picabia's unself-conscious indulgence sets him apart* » (Camfield 1970 : 43) On devrait, de la même manière, pouvoir comprendre les dessins mécanomorphes et les peintures de pin ups à la fois sous le jour de leur opposition et sous celui de leur *continuité* — hypothèse qui pourrait par exemple être abordée du point de vue du rapport entre corps et peinture, et de la transformation de ce rapport sous l'égide du productivisme et de la reproduction technique.

Ce champ de valeurs peut être défini à partir de l'hypothèse d'une intentionnalité présidant au phénomène esthétique ou, au contraire, à partir des seuls effets du phénomène esthétique et de sa résonnance dans la culture (l'hypothèse « historique », ou « intertextuelle »). Quelle que soit l'approche qu'elles aient favorisée, la plupart des explications critiques de l'hétérogénéité stylistique précédemment évoquées ont généralement tenté de replacer ce phénomène dans un champ de valeurs pathologiques ou régressives. Pour compléter le spectre des explications critiques possibles, nous proposons de considérer à présent un élargissement du champ des valeurs, en imaginant par exemple de prendre à rebours l'axe herméneutique des critiques précédentes — car comme toute forme de discours interprétatif, ces critiques, dans leurs « motivations » historiques, sont elles-mêmes soumises à des forces refoulées, rendues identifiables par les objets de leur insistance). Prendre à rebours les premières critiques de l'hétérogénéité stylistique, pourtant, ne signifie pas procéder à leur simple inversion. Les mêmes doutes qui se portaient sur les explications avancées par ces anciennes critiques devraient automatiquement se poser sur toute autre explication qui serait fondée sur leur simple « inversion ». Pour cette raison, nous proposons d'aborder directement cette dernière « explication critique » de l'hétérogénéité stylistique au-delà des termes d'une telle inversion.

Pour concevoir la présente explication, il faut se rapporter jusqu'à l'hypothèse d'une saisie intuitive, dans l'œuvre des artistes concernés, du *double-bind* systémique de la tradition métaphysique et de ses effets idéologiques. Seule une telle hypothèse est susceptible d'éviter la réduction de l'hétérogénéité stylistique à une illustration instrumentale de fondements métaphysiques, comme dans la vaste majorité des critiques historiques. En effet, si ces explications ont fait valoir la valeur régressive de l'hétérogénéité stylistique — en vertu de schémas historiques politiques, essentiellement progressistes et collectivistes —, d'autres seraient tout aussi biaisées de vouloir par exemple observer, dans le même phénomène, l'expression d'un quelconque vitalisme libertaire individualiste, de type narcissique — et plus ou moins relativiste, selon le degré de son affiliation à la tradition romantique. Le monde de

l'hétérogénéité stylistique, dans son ensemble, est sans doute plus complexe et le champ de ses valeurs plus large.

Il importe donc que la formulation précédente — « saisie intuitive du *double-bind* systémique de la tradition métaphysique » — soit entendue comme une proposition qui postule l'absorption indivise et la conjonction, dans l'œuvre, des apories qui ont marqué cette tradition métaphysique. Parmi ces « paradoxes », il faut compter la dynamique politiquement déterminée qui oppose les processus pourtant connexes d'individuation du sujet et de mobilisation collective. Il est évident qu'une telle opposition, toujours très présente au sein des discours sur l'art, a étendu son influence structurelle jusqu'aux premières critiques de l'hétérogénéité stylistique. Nous l'avons vu à maintes reprises, l'hétérogénéité stylistique a souvent été jugée à l'aune de son rapport au processus historique de mobilisation politique. Et nous pourrions tout aussi bien, inversement, envisager de formuler à ce stade une critique qui tenterait de faire ressortir la valeur de l'hétérogénéité stylistique en tant que vecteur d'individuation. Mais les corpus dont il est ici question se définissent *précisément* par leur sortie hors de ces systèmes de valeurs. Une telle sortie, il faut le préciser, ne peut toutefois pas signifier la *disparition* de ces mêmes valeurs, mais plutôt le phénomène de leur arrachement aux visées transcendantales des anciens systèmes métaphysiques. Un tel arrachement implique, bien entendu, d'envisager un rapport alternatif à l'espace, au temps et à la subjectivité, en ramenant l'expérience et son langage à une « immédiateté ». Mais l'immédiateté dont il est ici question n'est pourtant pas « finie » — dans le sens où elle s'opposerait simplement à une quelconque « pérennité ».

Le terme d'« immédiateté » traduit simplement l'arrimage conséquent du langage à un corp(u)s hautement individué et singulièrement contextualisé. Ainsi, ce qui définit le corpus est le corps. Ce corpus n'est pas pour autant une entité « individualiste », au contraire : la phénoménologie a ainsi tenté de montrer, avec un certain succès, comment l'attention qui se porte sur le corps individuel s'ouvrirait jusqu'à la « chair du monde » (Merleau-Ponty 1960, 1976, 1977). La

phénoménologie, dans sa prétention scientifique et jusqu'au langage qu'elle était forcée d'employer, n'a probablement jamais perdu une certaine idée de l'ancrage subjectif unitaire hérité de la tradition métaphysique ; pour cette raison, elle a toujours impliqué une hiérarchie « verticale » des degrés de perception. Mais cet ancrage et cette hiérarchie peuvent être des manières d'évaluer un degré d'« adéquation » subjective au langage — quelle que soit l'expérience et les valeurs qu'elle entraîne —, plutôt que d'établir un degré de correspondance au mode « normatif » de l'expérience elle-même. Ce degré d'adéquation au langage ne signifie donc pas, évidemment, un degré d'arraisonnement plus fermes aux « valeurs », dans le sens traditionnel et moral du terme. Il signifie simplement qu'un haut degré d'individuation peut correspondre à une grande amplitude de mobilisation et de représentativité collective à travers le langage — et malgré des fluctuations de valeurs qui peuvent paraître incohérentes du point de vue des axes discursifs dominants. Les valeurs impliquées dans ce processus se côtoient et se succèdent donc en suivant une constellation générale de forces qui, selon le degré d'adéquation au langage, se manifestent avec un quotient d'hétérogénéité plus ou moins fort. Plutôt que de voir l'œuvre comme la simple illustration d'une interprétation historico-critique donnée, il s'agit donc de l'aborder comme un lieu où s'exprime avec plus ou moins de transparence, selon la sophistication du médium engagé, la complexité rhizomatique des forces hétérogènes de l'histoire et du corps langagier qu'elle traverse.

Là réside peut-être une nouvelle qualité « critique » de l'hétérogénéité stylistique. L'image souvent évoquée du masque — par laquelle on aura pu faire référence à une inauthenticité opportuniste ou pathologique de la part de l'artiste ou, inversement, à une aptitude réaliste à la survie dans un contexte aliénant — ne saurait donc décrire adéquatement la totalité de l'hétérogénéité stylistique, mais bien la seule partie du dispositif qui transige avec le tissu social en demeurant dans les limites des concepts métaphysiques usuels, tels qu'ils définissent la cohésion anthropologique. *A fortiori*, nous pouvons même déclarer que les seuls cas d'hétérogénéité stylistique que nous connaissions sont précisément ceux qui ont démontré une aptitude à cette

même transaction. Car une forme d'hétérogénéité stylistique qui serait dénuée ou voudrait se départir d'une telle aptitude serait vouée à l'invisibilité historique, *qui n'équivaut pourtant pas à l'inexistence*. Ainsi, que cette aptitude prévale dans le corpus ne signifie pas que ce dernier n'obéisse pas par ailleurs à une autre « logique », plus souterraine, dont il n'est pas exclus qu'elle se révèle avec le temps. Apparaît ici un lien direct et surprenant entre la réalité tangible des conditions sociologiques d'existence de l'hétérogénéité stylistique, extrêmement difficiles à déterminer d'un corpus à l'autre, et la réalité d'un rapport hautement individuel au langage qui joue constamment sa pérennité en fonction du degré d'opacité ou de transparence qu'il lui est permis d'atteindre.

3.2.6 Hétérogénéité stylistique, peinture moderne et contemporaine : le rôle de la critique

[...] the death of painting opened things for the unrestrained will to power of the critic. (Danto, in Bois et coll. 2003)

Dire que le monde de l'art de la deuxième moitié du 20^e siècle a vu monter en puissance la figure du critique — ainsi que celle, plus tardive, du commissaire d'exposition — est devenu un lieu commun. Mais cette prévalence de la pratique critique est elle-même entrée dans une phase difficile à la fin des années 90, en partie en raison du mouvement de spéculation financière qui s'est alors à nouveau emparé du marché de l'art. En fait, la critique d'art avait déjà commencé à montrer d'importants signes d'essoufflement au début des années 90. On se reportera par exemple au débat français sur la « crise » de l'art contemporain — débat qui, il est vrai, visait davantage la critique en tant que produit de la tradition esthétique européenne, plutôt que l'ensemble de pratiques théoriques anthropologiques et politiques en usage dans le contexte universitaire anglo-saxon. Le débat sur la critique s'est également intensifié, au début des années 2000, du fait de l'irruption massive d'Internet dans le monde de la communication, et de ses effets sur les réseaux artistiques. Ainsi, il est indéniable qu'Internet ait largement participé à une

mise en cause des hiérarchies d'autorité critique qui monopolisaient précédemment les vecteurs de production et de diffusion médiatique de la théorie, modifiant ainsi, jusqu'à un certain point, le processus de légitimation des œuvres. À cet égard, on doit mentionner que la « crise » de la critique ne concerne pas le seul domaine des arts visuels, mais reflète un état de fait plus diffus dans la culture — ce dont témoigne un très grand nombre de colloques et de publications qui ont pris cette même crise pour objet depuis une dizaine d'années.

Dans tous les cas, et quoi que l'on soit tenté de supposer à propos de l'évolution globale de la critique, il faut rappeler l'importance historique de son influence sur les questions qui nous préoccupent ici. Cette influence joue d'abord sur la conceptualisation de l'hétérogénéité stylistique, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre; ensuite sur la conceptualisation de la peinture elle-même en tant que médium : il nous faut expliquer comment les deux sont liées. Car, en théorie, l'hétérogénéité stylistique, entendue au sens strict du terme, ne concerne pas un médium en particulier et ne concerne même pas exclusivement les corpus monomédiatiques. Comment, dès lors, peut-on comprendre que la peinture — un médium encore considéré par plusieurs, jusqu'à récemment, comme relativement « désuet » du point de vue de sa signification historique — puisse se trouver aujourd'hui à la pointe des questionnements que soulève l'hétérogénéité stylistique ? La réponse à cette question se trouve dans l'historiographie critique elle-même. Car la critique historique du pastiche est indissociable de la critique de la peinture, entendue comme vecteur privilégié de remise en scène des tropes du passé qui reviennent hanter le désir contemporain. Mais un tel lien entre critique de l'hétérogénéité stylistique et critique de la peinture est-il uniquement le fait de l'âge de ce médium et de son histoire chargée ? Ici, émerge un ensemble de spéculations qui font davantage que mettre en question l'histoire de la peinture ; elles abordent indirectement la question difficile d'une hypothétique « ontologie » de la peinture. Une véritable ontologie de la peinture, si tant est qu'elle puisse même, en tant que proposition, paraître digne de sens, serait le produit d'une pensée transhistorique, essentialiste de la peinture. Une telle chose est-elle vraiment susceptible d'être

éclaircie dans l'état de nos moyens d'analyse, et à la lumière des formes artistiques du dernier siècle ? Est-il vraiment possible d'affirmer, à partir de l'épisode toujours renouvelé de la « mort de la peinture », que la critique de l'hétérogénéité stylistique aurait eu maille à partir, *nolens volens*, avec l'hypothétique dégagement d'une ontologie de la peinture ? La réponse à cette question est vouée à une certaine ambiguïté car, pour commencer, la critique de l'hétérogénéité stylistique et de la peinture s'appuie sur une lecture éminemment historique de l'évolution de ce médium et de son rapport à la société. Par ailleurs, c'est cette même lecture historique qui semble bien vouloir poser, par un principe d'association presque psychanalytique et structural, l'impossibilité pour la peinture de devenir autre chose que l'éternel maillon d'une chaîne de relations idéologiques surdéterminées d'un point de vue moral et politique.

Cet état de fait appelle quelques commentaires. Tout d'abord, il semble évident qu'en posant la question de l'épuisement historique de la peinture et de sa disparition de l'avant-scène de l'art contemporain au profit des médiums photomécaniques, la pensée critique de la peinture et de l'hétérogénéité stylistique ait adopté une vision de l'histoire que caractérisait dans une très large mesure une inflexion progressiste d'inspiration post-hégélienne — de par ses ambitions collectivistes, sa notion de « *world historical individual* » et ses affleurements téléologiques. De ce progressisme, et de son moteur — l'impulsion dite critique —, il semble que l'on puisse au moins dire qu'ils demeurent hantés par un néo-humanisme techniciste hérité des Lumières, qui fait davantage que de condamner la peinture « par association » — c'est-à-dire en vertu du fait que la peinture soit associée de manière quasi-pavlovienne au goût bourgeois, et à un fétichisme des anciennes structures sociales de domination (domination qui s'incarne elle-même dans le rapport complice de la peinture à la consommation et à la mode, en vertu même de sa propension supputée à la réification). Ce néo-humanisme va encore plus loin lorsqu'il déclare l'« anachronisme » de la peinture. Il suppose en réalité que le progrès technique moderne hérité des Lumières dépasse par ses effets la logique du corps et, le modulant biologiquement et culturellement, force celui-ci à parler dans ses propres

termes. La technophilie contemporaine n'a pas d'autre source. Reconnaître cet état de fait ne signifie pas que l'on adopte, vis-à-vis de la technique moderne, une quelconque position réactionnelle monologique. Car tout comme la peinture, en tant que médium, peut être décrite comme surdéterminée dans son essence vis-à-vis d'une hypothétique utilisation qui pourrait en être faite « dans l'absolu », la technique, en progression constante, ne peut être comprise comme développant exclusivement son pouvoir de fascination en tant que lieu de matérialisation des forces signifiantes de l'histoire. En réalité, technique et sens de l'histoire sont inextricablement liés dans l'interprétation de l'art et la production du langage. La dimension problématique du technicisme moderniste, il est vrai, a parfois été mise en cause, notamment sous l'impulsion de la tradition freudienne (Bois et Krauss 1996). Mais de manière générale, il est impossible d'ignorer que la persistance des motivations métaphysiques et technicistes de la critique de la peinture a étendu ses implications matérialistes — et donc « biologisantes » — jusqu'à la production du langage lui-même.

Emprunter l'expression « implications biologisantes » pourra sembler quelque peu extrême, surtout si l'on songe à l'histoire politique du 20^e siècle. Il est pourtant difficile d'ignorer ce que les morts concomitantes du style, de l'auteur (Barthes 1984 ; Foucault 1994b) et de la peinture (Bois 1986, Bois et coll. 2003)¹⁵⁰ ont en commun vis-à-vis de la réalité historique du corps à l'ère de sa reproductibilité technique. Ce qui est visé ici sous couvert d'un démasquage d'effets de pouvoir principalement décrits comme hérités du Romantisme, n'est en effet rien d'autre que

¹⁵⁰ Dans le débat entourant la « mort de la peinture », de Duve et Bois ont tenu une position plus réservée que d'autres. Bois par exemple critique la tendance au « *manic mourning* » de la peinture. Selon lui, la peinture contemporaine dialogue avec la peinture moderne, qui s'est définie par un travail sur sa propre fin (Baudelaire, Duchamp, Rodchenko, Mondrian), telle qu'elle semblait irrévocablement décrétée par l'avènement de la technique et du capital. La peinture actuelle, suggère Bois, ne peut pas ignorer ce passé par un nouveau « retour à l'ordre » régressif — l'article est écrit à l'époque du triomphe du néo-expressionnisme — ; mais elle doit aussi éviter la tentation d'une illustration primaire du triomphe du simulacre. La déconstruction de la peinture doit être un travail sans cesse recommencé. La discussion nuancée de Bois met subtilement en cause les excès téléologiques des tenants de la mort de la peinture (Buchloh, Crimp, Foster, Krauss), bien qu'il rende un hommage appuyé à leurs contributions. De Duve, de manière semblable, suggère que rien n'ait changé depuis le modernisme et que le soi-disant « post-modernisme » ne soit qu'une continuation de cette époque. Il souligne par ailleurs, comme nous l'avons vu, l'incapacité de Buchloh à reconnaître que l'importance de Richter en tant qu'artiste dépend de son importance en tant que peintre.

la spécificité autographique qui détermine un rapport particulier au corps. C'est même plus précisément, pourrait-on ajouter, le processus d'individuation de ce corps qui est probablement visé par les déclarations de mort dont il a été question. Car la spécificité d'un corps individuel par lequel se déploie un langage autographique est le contraire même de la généralité d'un corps collectif qui se range sous le paradigme anthropologique de la (re)production technique (Henry 1987 ; Heidegger 1999)¹⁵¹. Pour cette raison, les critiques historiques précédemment évoquées ont visé d'abord l'écriture et ensuite la peinture, qui sont les médias autographiques par excellence¹⁵², mais ils ont évidemment épargné, dans une très grande mesure, des médias à vecteur de diffusion plus large, tels que la photographie, la vidéo ou le cinéma, où se sont dès lors réfugiées les mythologies du style et de l'auteur après qu'elles eurent pourtant été déclarées « défuntes ». Or il se trouve que l'écriture et la peinture sont aussi, sans grande surprise, les médias dans lesquels s'incarne de manière privilégiée l'hétérogénéité stylistique — car leur pratique peut s'effectuer avec un minimum d'interaction sociale et ne soumet donc pas les auteurs aux pressions de normes stylistiques liées aux conditions spécifiques de la production de groupe. La peinture en particulier, qui ne recourt pas aux unités et structures linguistiques, mais à des « marques » originant de l'« informe », porte probablement plus encore que l'écriture le poids de cette immédiateté autographique.

Poser une telle hypothèse ne revient bien évidemment pas à énoncer la supériorité d'un médium sur un autre, mais bien précisément à montrer comment une valorisation de ce type, précisément, a longtemps maintenu une hiérarchie critique dans le monde de l'art contemporain, faillissant ainsi à expliquer le « retour »

¹⁵¹ Par ailleurs, il ne semble pas exagéré d'interpréter le principe de négation de l'individuation comme une manifestation directe du processus sacrificiel évoqué dans nombre d'analyses des systèmes de croyances anthropologiques. Voir à ce sujet Girard (1972, 2002). Ici, la fonction rhétorique de l'hétérogénéité stylistique apparaît comme un processus de codage qui agit en filigrane dans le texte pour moduler la réception. Sur ce sujet, voir également Strauss (1952). Pour une source philosophique dont l'influence s'est exercée de manière importante en relation au principe d'individuation chez Nietzsche et Picabia, voir Stirner (1988). Voir finalement, sur cette notion, Ricoeur (1999).

¹⁵² L'écriture est communément (et avec raison, pour une grande part) comprise comme médium allographique. Cependant, nous évoquons ici une généalogie plus ancienne du texte, qui le rapporte à son mode d'existence historique originel : ici la main et surtout l'oralité ancrent le langage au plus près des modulations du corps individuel (voir à ce sujet la section 5.1.4).

périodique de la peinture autrement que dans des termes caricaturaux et manichéens. Il est évident, par exemple, que le retour récent de la peinture à l'avant-scène de l'art contemporain ces dernières années demeure éminemment tributaire du contexte économique — dont l'effondrement récent peut à nouveau laisser prévoir des effets très visibles dans la sphère de l'art. Et à cet égard, il peut sembler que nous assistions à une répétition du scénario des années 80, qui avait vu réapparaître la peinture sous la bannière des mouvements néo-expressionniste et trans-avant-gardiste. Ceci, pourrait-on dire, peut seulement donner raison aux fossoyeurs de la peinture. Mais en réalité, cette éventualité est douteuse et tout retour aux formes critiques antérieures, en ce qui concerne la peinture en tant que médium, semble improbable. Ceci en vertu de trois faits, interreliés. Pour commencer, les médiums que l'on opposait à la peinture n'ont pas connu le développement triomphal qu'on leur prédisait ; ils sont maintenant pleinement intégrés au champ de la marchandise et de la spectacularisation. Ensuite, les lectures historiques et les fondements politiques qui sous-tendaient ces formes critiques se sont évanouis d'eux mêmes, avec les transformations des mondes socio-politiques qui leur étaient affiliés. Dans ces circonstances, la nature totalisante et dogmatique des liens que les tenants de la mort de la peinture dessinaient entre l'art, la technique, la politique et l'histoire est apparue sous son véritable jour naïvement téléologique. Finalement, et par voie de conséquence, il est devenu de plus en plus évident — hypothèse qui aurait fait figure d'anathème au début des années 90 —, que la peinture n'est ni plus ni moins qu'un médium relativement indéterminé d'un point de vue ontologique et historial, c'est-à-dire dépourvu de valeur critique « en soi ». La conséquence évidente qui sera peut-être tirée de cette constatation est que c'est la nature du rapport au *style*, et non au médium, qui infléchit de manière décisive le sens d'une pratique artistique, tel qu'entendu du point de vue philosophique et politique.

Nous retrouvons donc ici le même problème qui s'attachait auparavant à l'étude de la notion de style : les critiques de la peinture auraient dû souligner plus précisément qu'ils attaquaient un *usage* de la peinture, plutôt que la peinture en soi — ce qui est d'ailleurs confirmé par le fait que cette critique ait généralement

légitimé l'œuvre de Richter du point de vue historique. Au lieu de cela, la « mort de la peinture » a pris les allures orthodoxes d'un slogan académique et, comme tout approche dogmatique et prescriptive du fait esthétique, l'effet négatif de ce diagnostic s'est rapidement dessiné. Il a écarté un nombre important d'artistes compétents du champ de la peinture, appauvrissant effectivement sa pratique. Mais surtout, il a généré par la suite chez les peintres, comme on pouvait s'y attendre — et exactement de la même manière que dans les années 80 — une réaction importante qui a pris la forme d'un rejet des aspects pertinents de la critique de certains usages de la peinture. Aujourd'hui, l'évaluation critique de la peinture en tant que médium ne continue d'exister que dans ses retranchements universitaires et la « mort de la peinture » fait essentiellement figure d'évaluation fantasmatique et anachronique — tout comme l'extraordinaire « mort de l'histoire » dont elle était contemporaine.

À grande échelle, on peut sans doute affirmer que rien n'a été gagné de cet épisode : il faut peut-être enfin le dire, ce constat d'échec tient surtout au fait que, malgré certaines pétitions de principes, la critique contemporaine a perpétué des formes de discours apodictiques qui ne se sont pas vraiment distinguées, par leur forme et leur sensibilité, des jugements péremptoires prononcés jadis du haut des chaires d'esthétique et d'histoire de l'art. Ainsi, depuis les années soixante — donc un plein *demi-siècle* au cours duquel se sont multipliés des bouleversements de toutes sorte —, le discours analytique sur la peinture est demeuré d'une telle pauvreté qu'on peut aujourd'hui le considérer comme quasi non-existant, au point qu'il est difficile d'envisager la construction d'une réflexion conséquente sur la peinture dans un avenir rapproché. Les modèles les plus intéressants qui aient été produits dans le champ de la réflexion sur l'art ces dernières décennies ont principalement été conceptualisés à partir de l'étude d'autres formes d'art, en vertu même de cette hypothèse de la mort de la peinture. Et la constitution d'un discours sur la peinture a timidement trouvé à se déployer à partir d'une réévaluation de cet héritage critique et d'un travail dialectique sur ses apports essentiels¹⁵³. Il faudra probablement encore un

¹⁵³ « Charles Harrison wrote of the V.I. Lenin series: "Now that the possibility of painting as a form of practice had emerged for Art and Language out of the legacy of Conceptual Art... the history of

certain temps avant que les outils nécessaires à une pensée conséquente de la peinture puissent être développés. Le plus grand paradoxe de cet état de fait, au final, est une sorte de rendez-vous manqué entre l'hétérogénéité stylistique en peinture et certains courants de pensée les plus intéressants de la seconde moitié du 20^e siècle. Ainsi, l'hétérogénéité stylistique ne répondrait-elle pas directement à la réflexion de Foucault sur la fonction-auteur, selon laquelle cette dernière « s'effectue[rait] dans la scission même » et comporte[rait] une inévitable « pluralité d'ego » (Foucault 1994b : 831) ? Ici la critique de l'hétérogénéité stylistique exprime une incompréhension majeure : elle condamne chez celui ou celle qui la pratique l'ambition de maîtrise totalisante de l'auteur classique — en particulier dans les travaux de Buchloh —, alors que l'hétérogénéité stylistique peut précisément mettre en place le processus d'une dissolution du monologisme qui formalise cette figure traditionnelle de l'auteur.

En effet, « principe d'inviduation » n'est pas réductible à « fonction-auteur », mais indique simplement une concordance singulière d'occurrences multiples. L'analyse de l'hétérogénéité stylistique a fait ressortir ce fait important, et continue donc de poser le problème important du divorce entre la pensée de l'art contemporain et la pratique des études de l'art du passé — un divorce qui représente une tradition durable dans le champ de l'histoire de l'art et qui s'est malheureusement encore trop peu estompée avec le temps¹⁵⁴. Dans les narratifs inconscients qui sous-tendent la représentation des transformations épistémologique de l'histoire de l'art, les développements théoriques modernes et contemporains, comme leur contrepartie dans le champ des objets de l'art, sont le plus souvent posés contre le passé parce que les axes méthodologiques dominants s'inscrivent dans un rapport de « réaction » assez directe au transcendantalisme philosophique qui a marqué les débuts de la

painting itself was open to recovery and revision...The culture of painting, it seemed, could now be critically addressed by painting." » (Taylor 1995 : 56)

¹⁵⁴ « Benjamin n'acceptait plus l'auto-suffisance de l'histoire de l'art ancien (incapable d'articuler son interprétation du passé sur un ancrage dans le présent) que l'« absolutisation induite » de l'histoire de l'art contemporain (incapable d'articuler son interprétation du présent sur un ancrage dans le passé). On peut constater, soit dit en passant, que la situation globale n'a malheureusement pas beaucoup évolué depuis Benjamin — ce dont témoigne la trivialité des *modèles temporels* brandis dans l'actuel débat sur l'art contemporain. » (Didi-Huberman 2000 : 90)

discipline. Mais le respect attentif de la spécificité des faits culturels ne peut tout simplement pas faire l'économie d'un regard qui rende sérieusement compte de la transversalité historique et intertextuelle du langage. L'histoire de la critique dans la seconde moitié du 20^e siècle, celle de son rapport à la peinture et à l'hétérogénéité stylistique, fait très clairement ressortir les difficultés que la théorie a rencontrées dans ses velléités d'émancipation des grands textes métaphysiques, et dans ses tentatives pour rendre compte de phénomènes atypiques et significatifs.

4. Entre symptôme et rhétorique

Chaque homme a son public et personne ne doit se montrer différent de ce qu'il est censé être. Sinon ce public est déçu. Non pas parce que la nouvelle interprétation est mauvaise, mais parce qu'elle est nouvelle. Une personne qui vient d'en appeler à notre pitié, à notre tristesse ou à notre peur ne doit pas commencer subitement à éprouver notre joie de la façon dont elle vient d'éprouver notre gravité. Il ne faut pas que trop de choses prennent place en nous, dans un seul individu. Dans ce cas, nous ne sommes pas quelqu'un de sûr. Nous n'aimons pas celui dont nous ne sommes pas sûrs. Et celui qui semble être arrivé à tout placer, nous le haïssons car c'est contraire à la règle du jeu. Les personnes vraiment populaires sont tout à fait uniformes, elles sont toujours elles-mêmes, c'est-à-dire telles que nous nous attendons à les trouver. (Dagerman 1981 : 156)

To do the opposite, to free myself of any constraints. I asked myself, "Why not?" Do we want some psychoanalysis ? [Laughter] (Richter, cité par Storr 2002a : 304)

Nous nous pencherons dans le chapitre qui suit sur le contexte épistémologique qui voit apparaître l'hétérogénéité stylistique sous sa forme moderne, et sur les axes généalogiques plus larges qui peuvent aider à l'interpréter à travers ses différents formes et dans le temps. Par souci de clarté (et tout en souhaitant souligner l'effet de simplification qu'une telle représentation inflige à l'hétérogénéité stylistique) nous proposons de rapporter la question de la coexistence de styles hétérogènes simultanés au sein d'une même production artistique individuelle à deux arrières-plans : d'une part, celui de la rhétorique, qui permet la conjugaison de registres stylistiques différents, voire hétérogènes, comme fondement d'effets discursifs liés à des processus de socialisation ; de l'autre celui de la modernité, qui voit (ré)apparaître avec force — sous la forme d'une mise en cause

fondamentale — la question de l'unité de la subjectivité dans le champ de la philosophie et dans la psychologie, née en tant que discipline à la fin du 19^e siècle ; dans cette perspective, il devient possible de lire dans l'hétérogénéité des styles le symptôme d'une subjectivité clivée.

Dans un premier temps, ces deux plans pourraient sembler répondre aux anciennes querelles philosophiques sur le libre-arbitre. En effet, dans le cas de la rhétorique, le sujet pourrait être considéré comme « libre » et « responsable » de ses choix (une définition apparentée à celle qui prévaut sur le plan social et juridique) : sur lui pèserait alors périodiquement, par exemple, le soupçon d'une instrumentalisation des effets du style. Dans le cas d'un « symptôme » de subjectivité clivée, en contrepartie, la notion de libre-arbitre semblerait disparaître ou s'affaiblir considérablement : l'individu, conditionné par sa physiologie et son environnement, « construit » socio-historiquement, pourrait être abordé comme un médium à travers lequel résonneraient un ensemble de voix différenciées ; la fragmentation des styles correspondrait alors à la disparition d'une logique rassembleuse qui orienterait leur exercice dans un sens lisible.

Mais un rapide examen de la question montre qu'il serait fallacieux de souhaiter rabattre cette articulation des notions de rhétorique et de symptôme sur une quelconque version des prolématiques classiques du libre-arbitre. D'abord parce qu'il est tout à fait possible d'examiner la question du style et de la rhétorique non pas du point de vue d'une subjectivité souveraine — d'un « émetteur »-auteur —, mais bien plutôt à partir d'effets de langage qui s'exerceraient le long d'axes communicationnels préexistants ; ensuite parce que même le spectre très élargi des représentations historiques de ce que pourrait être une « subjectivité clivée » offre de nombreux exemples d'explications qui ne sont pas fondées sur une interprétation pathologique de la multiplicité, et qui préservent au contraire les notions traditionnelles d'autonomie et de volonté. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas ici d'épuiser un si vaste sujet, mais seulement de tenter de faire ressortir quelques

éléments, propres à chacun de ces pôles, qui sont susceptibles d'éclairer l'hétérogénéité stylistique.

4.1 Clivage de la personnalité, syndrome dissociatif, identité multiple

Écoute-moi bien, Pereira, dit le père António, moi je suis un Franciscain, je suis une personne simple, il me semble que tu es en train de devenir hérétique, l'âme humaine est une et indivisible, c'est Dieu qui nous l'a donnée. Oui, répliqua Pereira, mais si à la place de l'âme, comme le veulent les philosophes français, on met le mot personnalité, il n'y a tout à coup plus d'hérésie, et je me suis convaincu que nous n'avons pas une personnalité unique, non, nous avons plusieurs personnalités qui coexistent sous la conduite d'un moi hégémonique. Cela me semble une théorie captieuse et dangereuse, objecta le père António, la personnalité dépend de l'âme, et l'âme est une et indivisible, ton discours est en odeur d'hérésie. Et pourtant je me sens différent d'il y a quelques mois, confessa Pereira, je pense des choses que je n'aurais jamais pensées, je fais des choses que je n'aurais jamais faites. (Tabucchi 1995 : 146)

Un des commentaires les plus entendus au sujet de l'hétérogénéité stylistique, formulé sur le ton de l'humour, suggère qu'à chaque style observé corresponde une « personnalité » — l'artiste déclinant, en quelque sorte, des « personnalités multiples ». Un tel commentaire peut être dit de façon à faire entendre que l'on n'est pas dupe d'une telle explication et de cette notion même de « personnalités multiples » — nous reviendrons d'ailleurs sur l'histoire de ce terme et sur le phénomène qu'il en est venu à décrire. Cependant, la persistance de ce type de remarque, même lorsqu'il s'exprime légèrement, témoigne bien de l'ancrage toujours profond dans nos cultures modernes de l'ancienne idée selon laquelle tout style correspondrait à un substrat identitaire ; dès lors, la multiplicité simultanée de styles peut effectivement apparaître comme renvoyant à une multiplicité d'« identités » simultanées. Un ensemble de styles hétérogènes évoque un ensemble d'identités hétérogènes chez un individu — alors que les termes mêmes d'« identité » et d'« individu » témoignent du fait que nous concevons traditionnellement, et par définition,

les personnes comme étant, en quelque sorte, « fidèles à elles-mêmes » et « indivises » — ou du moins peut-on avancer que nous souhaitons généralement qu'elles le soient. Il serait trop long d'entreprendre ici l'hypothétique catalogue des notions historiques qui se rapportent à la notion d'identité d'une part, et à celle du processus de fragmentation de cette identité de l'autre. Un tel catalogue permettrait pourtant de voir comment de telles notions — comme dans certaines philosophies de la multiplicité (d'Héraclite à Whitehead) (Hacking 1998)¹⁵⁵ — ont pu être historiquement entendues, de concert avec des variations effectives de styles dans diverses manifestations du langage, sans que celles-ci ne soient attribuées, comme dans le contexte moderne, à la conception physio-psychologique d'une « identité » pathologiquement scissionnée.

Pourtant, c'est bien au sein d'un tel contexte que l'évaluation contemporaine de l'hétérogénéité stylistique trouve son origine et son explication. Ce contexte est défini par un changement de paradigme épistémologique important, qui trouve son origine à la fin du 19^e siècle, dans l'essor puissant de la psychologie, dont les travaux sur la subjectivité vont profondément affecter l'influence des anciens modèles philosophiques et religieux de l'identité. À cette époque, les notions de clivage, de dissociation ou de multiplicité apparaissent dans la culture, s'y diffusent progressivement et sont incorporées dans divers types de discours. Notre propos n'est évidemment pas — nous souhaitons le répéter ici — de réduire l'hétérogénéité stylistique à ces transformations, comme s'il y avait là un quelconque lien de causalité univoque ; non plus de suggérer, faut-il le préciser, que les artistes qui pratiquent l'hétérogénéité stylistique souffriraient eux-mêmes d'une quelconque forme de clivage de la personnalité. Nous voulons plutôt suggérer que le développement exponentiel de l'hétérogénéité stylistique au début du 20^e siècle — exponentiel non pas du point de vue du nombre de ses représentants mais du point de vue des transformations de sa structure — soit tributaire de conceptions partagées qui portent les traces d'un glissement épistémologique important, concernant au premier

¹⁵⁵ Hacking évoque ainsi la proposition de Whitehead selon laquelle « toute chose que nous considérons comme une entité est en fait une société » (p. 351), notion qui, par ailleurs trouve également un écho intéressant dans les travaux du naturaliste Eugène Marais (1971).

lieu la représentation de l'identité, avec des répercussions très larges dans la culture. L'expérimentation sur le langage et les styles qui caractérise l'hétérogénéité stylistique engage une expérimentation conceptuelle et sensorielle qui peut être mieux comprise en relation avec ce récit historique de la subjectivité fragmentée.

L'histoire du développement de la psychologie expérimentale, qui va naître des cendres de l'éclectisme spiritualiste, fournit la véritable fondation de la conception historique de la subjectivité multiple. Théodule Ribot (1839-1916) popularise en France la psychologie associationniste anglaise de Hume et Hobbes qui étudie comment l'esprit relie une idée à une autre. Il imprime ainsi un virage physiologique à la psychologie, jusque là fermement attachée à la philosophie. Ribot propose que la psychologie individuelle — l'ancienne « âme » des spiritualistes — soit ultimement de nature organique et connaisse conséquemment des transformations semblables à celles que connaît le corps. Ses travaux sur la volonté et la mémoire, qui ancrent précisément l'ancienne « âme » dans le corps, définissent une première conception « plurielle » de la psychologie individuelle :

The unity of the Me is not, as taught by the spiritualists, the unity of one entity manifested in multiple phenomena, but the coordination of a number of states that are continually arising, and its one basis is the vague sense of our own bodies..." As in his dissertation, Ribot located the principle of individuation in the body, not in a metaphysical soul. (Ribot, cité par Brooks 1998 : 87)

Mais c'est Pierre Janet (1859-1947) qui le premier va proposer la notion clef de dissociation psychologique, — correspondant à ce que l'on appelle désormais « trouble dissociatif de l'identité » —, et qu'il nomme pour sa part « désagrégation » (Janet 1973). Janet s'inscrit dans la lignée de Ribot mais, contrairement à son prédécesseur, insiste davantage sur l'observation des faits, l'étude clinique et la pratique médicale. Tout en étant convaincu, comme Ribot, que la psychologie doit être étudiée avec les mêmes outils scientifiques que la physiologie, Janet ne rompt pas pour autant avec la pratique philosophique — contrairement à Ribot, qui réduit les phénomènes psychiques à la biologie. Cette réintroduction de la philosophie dans

l'étude des troubles psychologiques tient aussi à l'éducation de Janet dans le champ de la psychiatrie clinique : en effet, les travaux de Charcot sur l'hystérie et l'hypnose avaient mis en relief le fait que les névroses dépendaient tout autant des idées du patient que de son état physiologique (Brooks 1998 : 164) — en outre, pour Janet, comme pour Ribot, les lois dérivées de l'étude de la psycho-pathologie sont les mêmes qui gouvernent la psychologie en général. En 1886, ses travaux sur l'hypnose amènent Janet à poser le premier diagnostic de « dédoublement de la personnalité » (Brooks 1998 : 170).

La dissociation va dorénavant devenir un thème central de ses travaux. Janet avait hérité de Ribot la théorie des différents types de mémoire (Brooks 1998 : 177), qu'il utilise pour expliquer les états de consciences multiples. Mais la dissociation va trouver son explication fondamentale dans l'incapacité des hystériques à maintenir les fonctions de synthèse des stimuli à un niveau suffisamment élevé pour empêcher la désintégration psychique :

If severe enough, this unassimilated synthetic activity could lead to the formation of a second idea of the self, resulting in split personality. This is why Janet defined hysteria as "a form of mental disintegration characterized by a tendency toward the permanent and complete doubling (dédoublement) of the personality." (Brooks 1998 : 185)

Alfred Binet (1857-1911), contemporain de Janet, va ensuite apporter une contribution importante à l'étude de la dissociation. Il lie celle-ci aux dynamiques du subconscient et propose que même les sujets sains fassent fréquemment l'expérience d'un type quelconque de dissociation. *Les altérations de la personnalité*, publié en 1892, étudie les personnalités successives ou coexistantes, ainsi que les altérations de la personnalité que provoque la suggestion hypnotique. À partir de là commence à se construire une interprétation du sujet comme « société », qui apparaît dans les travaux d'Alfred Espinas, contemporain de Janet et de Ribot :

Espinas attempts to reformulate the concept of individuality in such a way that it applies to society. In doing so, he undermines the spiritualist understanding of individuality, making it a relative and variable concept

[...] He employs an evolutionary framework to depict the emergence of a collective psychological individual among higher species [...] According to Espinas, the cell theory had revealed the composition of the organic individual and rendered problematic the distinction between individual and society. Moreover, invertebrate zoology had uncovered cases in which it was difficult to decide whether organisms were single individuals or colonial aggregations. As a result, biologists were forced to admit that individuality was relative and variable. The concept of individuality thus undermined was in any event anthropocentric [...] Our hesitation also finds its roots in the feeling of psychological unity [...] We take our sense of self to be something indivisible. But like morphological individuality, psychological individuality admits of all degrees, levels, and kinds [...] Consciousness therefore varies according to the complexity and integration of the neural structure. (Brooks 1998 : 109-110)

On constatera au passage que Nietzsche et Pessoa¹⁵⁶ possédaient tous deux un exemplaire des *Sociétés animales. Étude de psychologie comparée* (1878) d'Espinas — retrouvé dans leur bibliothèque après leur mort¹⁵⁷. Cette métaphore d'une structure socio-politique de la vie psychique se retrouve également dans les travaux de Hartmann, publiés dans la *Revue philosophique* de Théodule Ribot : « L'organisme est inexplicable comme simple mécanisme; l'organisme animal est une collection d'organismes partiels, un individu d'ordre supérieur contenant dans son sein et se subordonnant une multitude d'autres individus, qui ont chacun leur vie propre ; l'âme de l'individu n'est que l'activité, partout présente et agissante, de l'inconscient au sein d'un agrégat d'atomes » (Haaz 2002). Nietzsche a très probablement lu Janet, il a certainement lu Ribot, « tant il est vrai, écrit Lampl, que dans la *Généalogie de la morale*, il paraphrase presque mot pour mot des passages entiers des *Maladies de la mémoire* de Ribot » (Hacking 1998 : 311). Il était aussi, on le sait, un grand lecteur de la *Revue psychologique* dont Ribot était le directeur, et dans laquelle étaient publiés des chapitres entiers de l'œuvre du psychologue et de ses contemporains ; ces travaux vont influencer de manière importante la pensée du philosophe :

¹⁵⁶ Pessoa, à son tour, parlera semblablement de la « vaste colonie de notre être ». Antonio Tabucchi a proposé que la théorie de la « confédération des âmes » de Ribot et Janet, ces « médecins-philosophes », ait été connue de Pessoa. (Tabucchi 1998)

¹⁵⁷ Campioni et coll. 2003 ; site de la bibliothèque personnelle de Fernando Pessoa.

S'inspirant des travaux de Ribot sur les maladies de la volonté et de la personnalité, Nietzsche s'attaque à l'illusion du principe d'individuation sur lequel se construit l'illusion plus vaste de la conscience et de l'intellect. La lecture des sources de la *Revue* a été riche en arguments et en images pour fonder la thèse que « l'homme est une pluralité de forces qui se situent selon une hiérarchie », que l'individu est fait de multiples êtres vivants. Nietzsche a appris des biologistes de l'école positiviste que les organismes sont des sociétés de vivants infimes et agglomérés. C'est sur le plan de l'intériorité que s'élabore chez Nietzsche l'idée que nul individu n'existe de manière isolée. À la lutte des individus pour la survie, au rapport primitif du prédateur et de la proie, Nietzsche oppose la poussière tourbillonnante, la permanente insurrection d'animaux moins volumineux (Haaz 2002).

Influencé par Janet, Paul Eugen Bleuler¹⁵⁸ (1857-1940) met en cause en 1911 la notion de « démence précoce » d'Emil Kraepelin, et propose celle de « schizophrénie » — du grec « σχίζειν » (*schizein*) signifiant fractionnement et « φρήν » (*phrèn*) désignant l'esprit (Bleuler 1950). Bleuler va poursuivre le travail sur la dissociation, tandis que la théorie freudienne du refoulement commence latéralement à éclipser l'hypothèse d'un clivage du moi. L'héritage de Janet connaît pourtant un regain de popularité inattendu dans les années 70, avec une résurgence de l'intérêt pour la question des « personnalités multiples », dont les premiers cas avaient été décrits en France à la fin du 19^e siècle. Le phénomène des personnalités multiples explose dans les années 80 aux États-Unis. Janet avait déjà déterminé la nature traumatique des processus de clivage, mais Sandor Ferenczi propose le premier de voir « dans la clinique des dissociations et *trances* « *hypnoïdes* » de la personnalité et les morcellements de la représentation de soi, la conséquence « d'abus » réels, en particulier sexuels, perpétrés (dans la « confusion des langues ») par l'adulte sur l'enfant (Chazaud 2000)¹⁵⁹.

Le syndrome du MPD (*Multiple Personality Disorder*), ultérieurement baptisé DID (*Dissociative Identity Disorder*) jouit dans les années 80 d'une considérable couverture médiatique, avant de subir une importante dépression durant les années 90. Sa « popularité » soudaine, qui s'était traduite par une explosion statistique de

¹⁵⁸ Dont Ludwig Binswanger (le médecin de Warburg) sera d'ailleurs l'assistant à Rheinau de 1907 à 1910.

¹⁵⁹ Cette hypothèse, d'ailleurs tardivement admise par Freud, deviendra l'explication canonique du phénomène des « personnalités multiples » aux États-Unis.

diagnostics, soulève des accusations d'iatrogenèse et le statut scientifique de la maladie est mis en question — non sans que l'on interprète son apparition dans le champ culturel, à ce moment précis ; c'est-à-dire, son rapport à l'état de la culture au sens large et du post-modernisme en particulier. S'ensuit une des formes de réification du phénomène, qui trouve sa formulation la plus cocasse dans une explication médicale du fait esthétique, engageant l'hétérogénéité stylistique comme processus thérapeutique [fig. 47 ; annexes 2, 3]. Ce dernier point, d'ailleurs, doit être mis en relation avec certains commentaires de James Glass (1993), à l'effet qu'il existe une tension problématique entre l'apologie post-moderne de la subjectivité multiple, supposée émancipatoire, et la pénible réalité des patients qui font l'expérience de la dislocation psychique causée par l'apparition supputée de personnalités multiples — Glass suggérant que l'expérimentation sur soi ne puisse être tentée qu'à partir d'une unité psychique sous-jacente, unité que Freud aurait déjà posée comme condition fondamentale du bien-être du sujet.

L'accusation d'iatrogenèse qui a vu le jour à la fin du 20^e siècle est peut-être l'aspect le plus intéressant de la conceptualisation historique des identités multiples. On peut débattre longtemps du problème de l'existence effective des personnalités multiples d'un point de vue clinique (Hacking 1995). Quoi qu'il en soit, la persistance même de l'image d'une identité multiple au sein de la culture, la seule volonté de voir exister ou de s'interroger sur des techniques qui puissent faire naître une multiplicité de subjectivités chez une même personne, suffisent à indiquer au moins qu'une constellation d'idées, marquée d'une certaine constance malgré son ancienneté, continue de s'imposer à nos facultés de représentation. Le processus d'iatrogenèse signale cette volonté, aussi bien que l'aptitude du patient à se plier à ce jeu de rôles dans l'exercice du langage et de l'autofiction. On peut résumer simplement l'hypothétique signification de cette volonté par la proposition suivante : depuis l'Antiquité interagissent des forces qui prennent pour objet l'unité de la subjectivité d'une part, et sa scission et l'autonomisation relative de ses parties de l'autre. On notera pour finir que les premières s'arriment le plus souvent à un ensemble d'impulsions collectives et institutionnelles, tandis que les secondes

Illustration retirée

Figure 47 - « *Kim Noble: the artist with multiple personalities, each with its own style of painting* » [Auteur des commentaires accompagnant le diaporama non spécifié sur le site web], in *Telegraph.co.uk*. 7 juillet 2009. Photographie Barcroft Media.

Visité la dernière fois le 20 août 2009.

<http://www.telegraph.co.uk/health/healthpicturegalleries/5989358/Kim-Noble-the-artist-with-multiple-personalities-each-with-its-own-style-of-painting.html>

émanent de l'individu — jusqu'au moment, cependant, où l'institution médicale prend en charge l'expression de langages multiples sous l'égide de la thérapie, processus que l'on peut sans difficulté mettre en relation avec la réception critique de l'hétérogénéité stylistique. Ceci signifie sur le fond, sans qu'il y ait là une quelconque surprise, que l'hétérogénéité stylistique ne peut apparaître pleinement comme objet de discours qu'au moment de la gestion normative qui permet son cloisonnement herméneutique.

4.2 Psychologie, subjectivité plurielle et théorie de l'art

Il suffit ainsi de se reporter au champ de la théorie de l'art, à partir des années trente, pour observer le conflit dont la mouvance, opposant d'une part une notion pathologique de la multiplicité identitaire (qui met l'accent sur le clivage de la personnalité) et de l'autre une interprétation plurielle de la subjectivité, va préparer la réception critique de l'hétérogénéité stylistique. Carl Einstein, par exemple, comme nous l'avons vu, fait un lien direct entre cette première notion de multiplicité pathologique et le contexte socio-historique, lorsqu'il suggère très précisément, dans un texte qui porte sur le cubisme, que : « [l]a majeure partie de la production artistique de cette période [la société bourgeoise] s'opère sous le signe d'une scission de l'individu » (Einstein 1934 : 19)¹⁶⁰. Il établit un lien très explicite entre ces conditions historiques, les transformations psychologiques qui sont devenus lisibles

¹⁶⁰ En ceci, Einstein est précédé par Goethe en 1805, qui lie plus explicitement cette « scission » de l'homme moderne à l'évolution des connaissances. Il écrit ainsi qu'à l'époque des Anciens, le « sentiment existait encore, sans fragmentation de l'observation contemplative, l'incurable scission partageant les forces saines de l'homme ne s'étaient pas encore produites ». Il note encore que « [L]a vie lui [Winckelmann] avait donné en partage le véritable esprit de l'Antiquité et ce dernier lui resta fidèle dans toutes ses recherches. Mais de même que les Anciens déjà, quand ils s'adonnèrent aux sciences dans toute leur ampleur, se trouvèrent dans une pénible situation, dans la mesure où, pour saisir la diversité des objets situés hors du monde humain, une division des forces et des capacités, une atomisation de l'unité s'avèrent être quasi-inévitables, de même les modernes, dans des cas de ce type, jouent un peu plus risqué encore où ils s'exposent à tout moment, quand ils travaillent en détail sur toutes sortes d'objets de réflexion, au danger de se disperser et de se perdre dans des connaissances disparates, sans compenser pour autant l'inaccessible, comme les Anciens savaient le faire, par l'achèvement de leur personnalité. » (Goethe 1993 : 74-75)

depuis la popularisation des premiers travaux cliniques sur le sujet, et le devenir de l'art¹⁶¹ :

Le système des « substances » avait partout fait faillite ; l'ancienne âme, compacte et rigide comme un buffet, s'était dissoute en autant de dynamismes-fonctions ; le moi stable, façade et préjugé, ainsi que la matière, fut dissocié en champs d'énergie discontinus, et l'on reconnut dans les notions des phénomènes négatifs engendrés par la lassitude psychique. La personne cessa d'être une unité stable ; des couches multiples la traversaient, des complexes fatals agissaient en elle ; la perspective statique de l'homme avait fini par sombrer. A son tour, la peinture fut elle aussi dynamisée. (Einstein 1934 : 66)

« Dynamisé », mais également fragilisé, le « moi unitaire », par l'effet de la « parcellisation », laisse place à une « pluralité psychologique d'ordre fonctionnel, qui vit par l'effet de la tension de couches psychiques antagoniques »¹⁶² ; cette « pluralité psychologique » trouve également sa contrepartie dans un ensemble de choix qui sont dictés par le contexte culturel plus large, et qui marque la désagrégation rapide dont une bonne partie de l'art moderne devient le symptôme. La montée en réalisme que signe cette nouvelle conceptualisation de la subjectivité et du temps ouvre donc la béance d'une déliquescence qui appelle à une prise de position radicale :

De même, l'homme de cette époque ne se soumet guère volontiers à une « fixation » obligatoire, car il tient à disposer de possibilités de réaction

¹⁶¹ Einstein utilise même les termes de « banalisation médicale » de la « schizophrénie [sic] » (Einstein 1934 : 90). Adorno pour sa part, parlant de la « désintégration de l'individu intégral », ajoute : « À cela [la prescription de gestes et de comportements] l'infantilisme de Stravinsky reste fidèle. On n'exprime nullement la schizophrénie, mais la musique s'exerce à un comportement qui ressemble à celui de malades mentaux. L'individu joue la tragédie de sa propre dissociation. » (Adorno 1962 : 174-175).

¹⁶² « Nous considérons tout devenir comme une alternance de chocs différenciés et relativement séparés. Ce qui veut dire que l'unité de l'individu et du devenir est une notion qu'il convient de considérer comme liquidée. Le moi unitaire, ce vestige de la croyance de l'immortalité, est liquidé en faveur d'un complexe psychique à couches multiples et à alternances dynamiques. En d'autres mots, nous mettons à la place de l'unité d'un moi rationnel, une pluralité psychologique d'ordre fonctionnel, qui vit par l'effet de la tension de couches psychiques antagoniques. Le moi unitaire dégénère ainsi en une perspective désuète ; il pouvait satisfaire une époque qui préférait les résultats statiques aux processus complexes. Pour nous, le moi constant et unitaire est une notion liquidée, dans la même mesure que l'est l'hypothèse d'un temps continu (car le temps, lui aussi, est engendré par la tension et le conflit entre les diverses qualités temporelles antagoniques, c'est-à-dire par la lutte entre les chocs de la conscience différenciée). C'est dans le contraste, sous la forme de chocs des catégories du temps, que réside la puissance de la tragédie. » (Einstein 1934 : 43)

extrêmement diverses, mais faibles et tout à fait inoffensives; il refuse de se livrer à l'obligation, à la contrainte des automatismes hallucinatoires. Cette fuite devant la « fixation » de sa vie intérieure se trahit pratiquement en ceci qu'il s'efforce de vaincre ou de nier tout mouvement en des temps records. À cause de ses habitudes de réaction multiforme, grâce auxquelles il pare et amortit les chocs les plus violents, l'individu contemporain reste extrêmement difficile à « fixer ». C'est là une des grandes faiblesses des types de notre époque. Une autre caractéristique de cette habitude consiste en son désir de compenser promptement tout processus ou fait violent [...] Pour faire table rase de cette pléthore d'interprétations sans aucune vigueur, il était nécessaire que les forces primaires de l'âme (et, partant, les formules d'un primitivisme coercitif, impliquant leur reconnaissance absolue) s'imposassent de nouveau. C'est ainsi que sur le terrain artistique on assista à la préparation d'un esprit dictatorial [...] pour mettre sur pied un ordre dictatorial, il faut disposer d'une *Réalité unitaire*, déterminée par la violence (Einstein 1934 : 26, 28 ; nous soulignons).

Or par ailleurs, à la même époque, et comme nous l'avons vu (p. 244), Mikhaïl Bakhtine adopte une position très éloignée de cette notion de « réalité unitaire », dans son ouvrage sur la poétique de Dostoïevski — élaboré durant son séjour à Leningrad et initialement publié en 1929 —, qui énonce les célèbres notions de dialogisme et de polyphonie. Les hypothèses radicales et bien connues de Bakhtine, rapidement popularisées dans le champ de la théorie littéraire, puis de la théorie de l'art dans le dernier tiers du 20^e siècle, font évidemment contrepartie à la définition pathologique de la multiplicité interne. Il n'est d'ailleurs peut-être pas incident que, par un retour des choses relativement inattendu, ces mêmes concepts en soient récemment venus à faire l'objet de réinterprétations dans le champ même de la psychologie contemporaine — comme dans les travaux de H. J. M. Hermans, autour de la notion de *dialogical self*, par exemple, qui préserve l'« identité personnelle » tout en tenant compte du « décentrement » et de la « multiplication du soi ». On remarquera au passage un détail intéressant et symptomatique qui touche ici à la généalogie de la conception de la multiplicité identitaire : le retour de paramètres philosophique dans l'analyse psychologique — Hermans et Salgado allant même jusqu'à proposer de voir dans le dialogisme une « épistémologie alternative, ou même une ontologie » (Hermans et Salgado 2005)¹⁶³.

¹⁶³ Voir aussi Hermans et Dimaggio (2007).

4.3 « Perte de soi »

[...] j'ai pris une telle habitude de ressentir le faux comme le vrai, les choses rêvées aussi nettement que les choses vues, que j'ai perdu la capacité humaine, erronée me semble-t-il, de distinguer la vérité du mensonge [...] Il peut même m'arriver de sentir à la fois deux choses inconjugables. Aucune importance. (Pessoa 1999 : 178)

Toute chose peut être considérée comme un sujet d'étonnement ou comme une gêne, comme un tout ou comme rien du tout, comme une voie ou comme un souci. La considérer chaque fois de façon différente, c'est la renouveler, la multiplier par elle-même. (Pessoa 1999 : 119)

Mais que signifie exactement cette nouvelle situation ? Rien de plus, en toute probabilité, que la reconnaissance de la nature inadéquate de la structure d'opposition binaire qui fonde historiquement la question du libre-arbitre, lorsqu'elle porte sur la conceptualisation des notions conjointes d'identité et de multiplicité dans leur rapport au langage. En effet, que l'on comprenne une telle notion d'identité multiple comme socialement construite, ou encore comme organiquement déterminée ou, au contraire, comme le résultat d'un nouveau contexte systémique qui permet une dissémination dans les termes d'une *agency* rhétorique, nous demeurons cantonnés dans une conception dualiste du langage qui ne parvient pas à rendre compte de ses véritables conditions d'existence. Nous pouvons observer ce même « dualisme » à l'œuvre chez Pessoa, qui peut déclarer simultanément : « ma vision n'est plus la mienne, elle n'est plus rien : c'est seulement celle de cet animal humain qui a hérité sans le vouloir de la culture grecque, de l'ordre romain, de la morale chrétienne et de toutes les autres illusions qui forment la civilisation où moi, je ressens » (Pessoa 1999 : 436) ; et : « De même que nous lavons notre corps, nous devrions laver notre destin, changer de vie comme nous changeons de linge – non point pour nous maintenir en vie, comme lorsque nous mangeons et dormons, mais en vertu de ce respect détaché de nous-mêmes que l'on appelle précisément propreté » (Pessoa 1999 : 72).

C'est donc justement en vertu du fait que la prise de conscience de la dimension « relative » de la construction de l'identité semble n'offrir qu'une alternative aliénante entre une réponse qui peut tendre vers le nihilisme — par ses effets de « déconstruction » — ou une volonté régressive de retour à un quelconque transcendantalisme — avec sa volonté douteuse de « rénovation » culturelle —, que l'on voit apparaître l'importante notion de « perte de soi ». Cette notion de perte de soi, en effet, décrit l'expérience du langage qui, d'une part « perd » l'individu (effet de transivitié), lorsqu'elle brise l'image mythologique de sa liberté d'auteur-émetteur, et, d'autre part, fait du « se perdre » un paradoxal vecteur du « se retrouver » — ici, c'est au contraire le langage qui « traverse » l'individu ce dernier pouvant être en position d'épouser son mouvement : « Trouver notre personnalité en la perdant, écrit Pessoa – la foi elle-même confirme ce sens de notre destin » (Pessoa 1999 : 65). Nietzsche d'ailleurs fait clairement ressortir dans *Le voyageur et son ombre* l'élément temporel, crucial, qui détermine ici le nouveau rapport dialogique au langage : « *Se perdre soi-même.* — Lorsque l'on est arrivé à se trouver soi-même, il faut s'entendre à se perdre de temps en temps – pour se retrouver ensuite : en admettant, bien entendu, que l'on soit un penseur. Car il est préjudiciable à celui-ci d'être toujours lié à une seule et même personne » (Nietzsche 1990, vol. 1 : 943) ; et de manière encore moins équivoque dans *Le gai savoir* : « [...] il faut savoir se perdre pour un temps si l'on veut apprendre quelque chose des *êtres que nous ne sommes pas nous-mêmes* » (Nietzsche 1990, vol. 2 : 182 ; nous soulignons).

Ce motif de la perte de soi apparaît de manière récurrente chez les représentants de l'hétérogénéité stylistique, notamment chez Picabia, qui comme on sait a continuellement puisé à l'œuvre de Nietzsche, plus particulièrement au *Gai savoir*¹⁶⁴. William Camfield rapporte d'ailleurs que Picabia a connu un regain

¹⁶⁴ Carole Boulbès a observé que « les textes « Monstres délicieux » et « Entracte » rédigés pour *Orbes* n° 4 étaient constitués d'un « patchwork discret d'emprunts au *Gai Savoir* de Nietzsche ». Elle souligne également que « l'attaque du texte de 1945 [la préface d'un catalogue de Christine Boumeester à l'occasion de son exposition à la galerie de l'Esquisse] était [...] inspirée d'« Hérésie et sorcellerie » (aphorisme n° 35 du *Gai Savoir*) que Picabia détourna et adopta à différentes rédactions. Cette pratique n'était pas nouvelle : pendant l'année 1917, « Les chants et maximes de Zarathoustra », puis, en 1932, *Le Gai Savoir* furent les terreaux où l'artiste venait puiser des idées toutes prêtes. À la fin de sa vie, Picabia fit un usage beaucoup plus systématique de cette anti-technique ». En 1947 et

d'intérêt pour Nietzsche lors de son séjour new-yorkais, déclenché par Benjamin de Casseres, « dont les articles sur le philosophe s'approchaient beaucoup de l'idéal de vie de Picabia »¹⁶⁵. En 1923, l'artiste reprend d'ailleurs explicitement cette notion de l'« oubli de soi » :

Il faut faire connaissance avec tout le monde, sauf avec soi-même ; il faut ignorer à quel sexe on appartient ; je ne m'occupe pas plus de savoir si je suis du genre mâle ou femelle, je n'estime pas plus les hommes que les femmes. N'ayant aucunes vertus [sic], je suis certain de n'en pas souffrir. Beaucoup de gens cherchent la route qui peut les conduire à leur idéal : je n'ai pas d'idéal, le personnage qui fait parade de son idéal est tout simplement un arriviste. Je suis un arriviste aussi, sans doute, mais mon arrivisme est une invention pour moi-même, une subjectivité. [...] Ce que j'aime, c'est inventer, imaginer, fabriquer à chaque instant avec moi-même un homme nouveau, puis l'oublier, tout oublier. Nous devrions secréter une gomme spéciale effaçant au fur et à mesure nos œuvres et leur souvenir. Notre cerveau devrait n'être qu'un tableau blanc et noir, ou mieux une glace dans laquelle nous regarderions un instant pour lui tourner le dos deux minutes après. (Picabia 2005 : 380-381)

C'est la phrase qui suit immédiatement le passage cité, cependant, qui donne sa véritable portée à la déclaration de Picabia : « Mon ambition est d'être un homme stérile pour les autres ». Derrière la dimension faussement provocatrice de l'énoncé, la notion de stérilité intervient pour indiquer que le paradigme programmatique et essentialiste est hors-fonction, et que la dissémination s'exerce d'elle-même, par force d'exemple « méthodologique » indirect. Ceci signifie évidemment, dans un premier temps : abandon du transcendantalisme esthétique, ou de la dialectique historique moderniste ; mais surtout, par ailleurs : risque de disparition du champ

1948, Picabia puise à la même source (« Texte pour le catalogue du Salon des Réalités nouvelles » et « Explications antimystiques ») : « Dans les deux cas, les articles sont plutôt courts et les références à Nietzsche implicites : le premier texte repose sur un détournement total des concepts de l'aphorisme 13 du *Gai Savoir* (« Pour la doctrine du sentiment de puissance ») ; le second déforme l'aphorisme 126 du même livre (« Explications mystiques. — Les explications mystiques passent pour profondes ; le vrai est qu'elles ne sont même pas superficielles »). Ces « larcins, explique Boulbès [...] remontent à la période dada, [Picabia] récidive d'ailleurs en 1949, lors de sa rétrospective à la galerie Drouin [...] Un autre encadré met en valeur le poème « Les peintres et leurs effets à distance » dont le titre est encore un détournement du *Gai Savoir* » (Boulbès 2005d : 466, 468).

¹⁶⁵ « *In poetry, physics, practical life there is nothing that is any longer moored to a certainty, nothing that is forbidden [...] anarchy ? No. It is [...] the beatification of paradox, the sanctification of man by man [...] nothing which lasts is of value [...] That which changes perpetually lives perpetually [...] I desire as many personalities as I have moods [...]* » Benjamin De Casseres (« Modernity and the Decadence » in *Camera Work*, New York, no 37, Janvier 1912), cité par Camfield 1970 : 21.

historiographique, possibilité de n'être pas « lu », heuristique permanente, en opposition à une quelconque didactique, c'est-à-dire, paradoxalement : recentrement de l'expérience par la dispersion. Mais une expérience de recentrement qui se fonde sur la dispersion ne revient au final à rien d'autre qu'au processus d'ouverture maximale aux mouvements de l'intertextualité, qui s'effectue sans exiger de paratexte normatif dont émanerait une formulation discursive socio-consensuelle.

4.4 Voix plurielles, mémoire, classicisme

Far from creating the image of a steady, coherent evolution, Picasso chose to present his career as one marked by dramatic and irrational changes and extraordinary diversity, and as moving not in a progressive, linear fashion but to and fro and round and round, like memory. (Cowling 2002 : 15).

[L]a mémoire inconsciente ne surgit dans les symptômes que comme un nœud d'anachronismes où s'intriquent plusieurs temporalités et plusieurs systèmes d'inscriptions hétérogènes. (Didi-Huberman 2002 : 311)

Un bref retour sur les notions de temps et de mémoire précédemment évoquées en rapport à l'hétérogénéité stylistique nous donne l'occasion d'un dernier commentaire sur la conceptualisation de cette notion de mémoire lorsqu'elle touche au langage. Dans *L'âme réécrite*, Hacking propose de voir dans le travail de mémoire la structure sémantique fondamentale de notre rapport au langage, qui seule donne un sens à l'expérience, en permettant, au-delà d'une simple gestion de l'information, la construction de narratifs logiques, actuels, sélectifs et rétroactifs :

Ceux qui doutent fortement de la multiplicité [de la personnalité] invoquent cavalièrement les modèles de la suggestion et de l'iatrogenèse. Au contraire, les partisans de la multiplicité rejettent en toute assurance ces modèles. Pour ma part, j'avance que les modèles en question sont insuffisants et superficiels. Le phénomène de la personnalité multiple nous conduit directement aux phénomènes que les chercheurs qui étudient l'esprit humain commencent à peine à traiter. C'est un des phénomènes que j'appelle sémantique, faute d'un mot plus adéquat. Ce terme « sémantique » a au moins le mérite de rendre manifeste le fait que je me situe davantage dans un

cadre logique, que dans celui archi-rebattu qu'on appelle « la construction sociale ». L'effet sémantique provient de la façon dont nous appliquons rétroactivement des descriptions actuelles à des actions accomplies dans un passé lointain et indéterminé. [...] Un troisième phénomène sémantique est dû aux faits suivants : la mémoire est plus satisfaisante pour nous sous la forme d'une narration ; elle est plus cohérente quand elle a une structure logique et des causes claires. (Hacking 1998)

Paul Ricoeur ne dit pas autre chose lorsqu'il propose une description de la formation de la subjectivité comme absorption de l'altérité dans la trame d'une symbolisation narrative personnelle (Ricoeur 1990). Ian Hacking relie cette notion de « sémantique narrative » à l'essor des « sciences de la mémoire » à la fin du 19^e siècle, qui inaugurent selon lui une véritable « mémoro-politique » (Hacking 1998). Il met cette mémoro-politique en rapport avec les bio-politique et anatomo-politique de Foucault, qui décrivent les transformations majeures que connaissent les anthropotechniques à partir de la fin du 17^e siècle. L'explication du recours à la dissociation comme réponse à un traumatisme vécu dans l'enfance s'inscrit donc, d'un côté, dans une conception culturelle plus large, ultérieurement orientée par la psychanalyse, selon laquelle une fouille archéologique de la mémoire tient en réserve un pouvoir décisif d'analyse et d'action sur le présent. Mais par ailleurs, il serait réducteur de donner ici préséance à une vocation mnémonique orientée vers « une structure logique et des causes claires » (Hacking) ; en effet, le propre du glissement épistémologique qui s'effectue à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle est de convoquer simultanément une exploration « positive » de la mémoire et un défrichage de sa nature profondément « anachronique » qui agit, précisément, dans un sens contraire de celui de l'« éclaircissement » narratif. Cette tension apparaît de façon particulièrement explicite, par exemple, dans les travaux de Warburg :

L'école psychologique française pouvait sans aucun doute, elle aussi, servir les desseins de Warburg : Théodule Ribot n'avait-il pas formulé une théorie de la mémoire inconsciente, une « hérédité psychologique » — son propre *Nachleben* des « facultés » et des « instincts » — dont il cherchait des exemples jusque dans l'histoire de la Florence médicéenne ? N'avait-il pas proposé une explication des gestes expressifs — sa notion personnelle des *Pathosformeln* — en élaborant toute une théorie de l'inconscient du mouvement, où la psyché était appréhendée sous l'angle d'une activité motrice latente » disposant ses « résidus moteurs » à toutes les strates de la vie psychique ? (Didi-Huberman 2002 : 288)

Il apparaît clairement que, selon Warburg, les puissances de l'image — puissances psychiques et plastiques — travaillent à même le matériau sédimenté, impur et mouvementé, d'une *mémoire inconsciente*. Telle est, sans doute, la plus grande leçon du *Nachleben* warburgien, sa leçon la plus difficile, encore aujourd'hui, à soutenir : l'historien et l'historien de l'art n'acceptent pas sans difficulté que l'évidence même de leur travail, l'histoire, soit en quelque sorte désorientée, « barrée » par une mémoire *zeitlos*, une mémoire insensible aux continuités narratives comme aux contradictions logiques [...] Et s'il faut ici parler de mémoire, c'est à condition — mais la condition est bouleversante — de *dissocier mémoire et souvenir* [...] En tout cas, la clinique du symptôme aura bel et bien appris à Freud — comme la stylistique des *Pathosformeln* l'avait appris à Warburg — que *la mémoire est inconsciente* [...] le souvenir [...] n'est souvent qu'une amnésie organisée, un leurre, un obstacle à la vérité par-delà toute exactitude factuelle, bref, une fonction d'écran. (Didi-Huberman 2002 : 308, 310-311)

Ainsi plutôt que de « mémoire » dans le premier sens du terme — celui d'une clarification discursive qui ordonne causalement —, c'est plutôt d'un effet de « réminiscences »¹⁶⁶ que joue le rapport au temps qui se dessine ici. Par où nous retrouvons à nouveau la structure double d'un travail de déchiffrement de la mémoire, d'une part, et de l'effet « inconscient » du retour des forces historiques qui « perdent » et fragmentent l'ancienne conception de l'identité, introduisant l'hétérogénéité et la synchronie¹⁶⁷ dans l'expérience du langage. La mémoire artistique ouvre alors le répertoire des figures qui in-carnent ces forces historiques conflictuelles.

¹⁶⁶ « L'interprétation freudienne se reconnaît là dans sa réinterprétation du principe darwinien de l'empreinte : l'hérédité (défendue par Charcot) n'est qu'une condition. La cause, elle, réside dans une mémoire spécifique à l'œuvre. Tous les mouvements produits dans l'attaque sont, soit des « formes réactionnelles de l'affect lié au souvenir », soit des « mouvements exprimant ce souvenir », soit des deux à la fois (principe de l'antithèse, simultanéité contradictoire). En tout cas, affirme Freud, « *c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique* ». Et c'est son corps mû en image qui l'exprimera, de toutes les façons possibles ». (Didi-Huberman 2002 : 309)

¹⁶⁷ « [G]râce au mécanisme de l'hétéronymie qui permet à chaque *moi* d'écrire des poèmes en même temps que tous les autres, la prédominance de la synchronie sur la diachronie (ce qui correspond, sur le plan poétique, à un brisement des catégories hégéliennes). » (Tabucchi 1998 : 19)

4.5 Friedrich Nietzsche : entre symptôme et rhétorique

Cet effet du temps — l'ordre conflictuel qu'il peut instaurer dans la conscience — apparaît de façon particulièrement claire dans les travaux de Nietzsche, où il s'engage d'emblée dans un dialogue avec le pôle rhétorique. Sloterdijk évoque précisément ce jeu de la mémoire individuelle et collective, dans lequel l'altérité multipliée brouille les limites de l'action subjective, et c'est alors la figure du drame qui intervient pour rendre compte de cette ambiguïté : il décrit l'expérience de Nietzsche comme une véritable « scène pour des forces qui se livraient bataille en lui et dont le combat allait le faire sortir de l'unité de sa personne » (Sloterdijk 2001 : 296)¹⁶⁸. Rüdiger Safranski reprend la métaphore scénique, comme pour souligner la distanciation qui caractérise l'effet de passage à travers les mouvements hétérogènes du temps : « Sur la scène intérieure, les pensées se meuvent alors comme des personnages et livrent leurs combats, et on peut appliquer à ce théâtre de pensées ce que Nietzsche a dit de la tragédie grecque : "C'est l'étrange magie de ces combats qu'on ne puisse y assister sans pouvoir s'empêcher d'y prendre part" » (Safranski 2000 : 167). Ces conceptions de soi trouveront d'ailleurs un écho littéral dans l'œuvre de Pessoa : « Pour me créer je me suis détruit; je me suis tellement extériorisé au-dedans de moi-même, qu'à l'intérieur de moi-même je n'existe plus qu'extérieurement. Je suis la scène vivante où passent divers acteurs, jouant diverses pièces » (Pessoa 1999 : 37-38). Effets incontrôlables des forces du temps, mémoire scénique, perspectivisme analytique, auto-narration : Nietzsche est le « découvreur de l'hétéro-narcissisme » qui « approuve finalement en lui-même [...] les différences qui se rassemblent en lui pour lui donner forme, comme pour une composition qui le pénètre, le ravit, le torture et le surprend » (Sloterdijk 2002 : 101-102). Safranski fait remarquer, à propos des écrits de jeunesse de Nietzsche — il rédige déjà des

¹⁶⁸ Pessoa déclare semblablement : « Au fond obscur de mon âme, invisibles, des forces inconnues se livraient un combat dont mon être était le champ de bataille, et je tremblais tout entier sous cette mêlée sans visage. » (Pessoa 1999 : 128). Et Sartre, à propos du Tintoret : « Raté par excès : le Tintoret apparaît aux contemporains comme un Titien devenu fou, dévoré par la sombre passion de Buonarroti, secoué par la danse de Saint-Guy. Un cas de possession, un curieux dédoublement. En un sens, Jacopo n'existe pas, sinon comme un champ de bataille; en un autre sens, c'est un monstre, une malfaçon. » (Sartre 1964 : 344)

« esquisses autobiographiques » à partir de l'âge de 14 ans —, que le philosophe a fait très tôt cette expérience de la « fission » :

Une solide tradition parle de l'« individu » comme d'un noyau non-fissible de l'être humain. Mais Nietzsche a déjà fait très tôt l'expérience de la fission de l'individu. Écrit sur « soi » celui à qui la distinction entre « moi » et « soi » donne en général à réfléchir. Il n'en va pas ainsi toujours et pour chacun. Il y faut de la curiosité, une pensée surabondante, du narcissisme et de l'hostilité envers soi-même, il faut qu'il y ait eu des ruptures, des euphories et des désespoirs, tout cela favorisant ou provoquant l'autodivision de l'indivisible, la dissociation de l'individu. Friedrich Nietzsche, en tout cas, se ressent comme suffisamment dissocié pour entretenir avec lui-même un rapport extrêmement subtil. Plus tard, il va déclarer qu'il utilise ce rapport pour sa propre création. (Safranski 2000 : 19-20)

Le paradoxe, ici, tient encore une fois au langage, c'est-à-dire au style. Nietzsche en effet dit bien ceci à propos de lui-même dans *Ecce Homo* :

Je tiens à dire en même temps quelques généralités au sujet de mon art du style. Communiquer un état intérieur, une tension intérieure, de la passion par des signes — y compris le tempo de ces signes —, voilà le sens de toute espèce de style, et comme la multiplicité des états intérieurs est extraordinaire chez moi, il y a chez moi beaucoup de possibilités de style — l'art du style le plus varié que jamais homme eut à sa disposition. (Nietzsche 1990, vol. 2 : 1149-1150)

Par ailleurs, il se définit également et précisément comme « maître » de ces styles. Cette tension habite le cœur même de l'œuvre de Nietzsche : d'une part le philosophe fait l'expérience de la fission ; et critique en outre l'idée platonicienne d'une vérité absolue, remplaçant les « valeurs » dans le contexte des divers discours historiques et faisant surgir l'analyse psychologique des effets de pouvoir et de discours — une perspective qui comme on sait fut ultérieurement empruntée par Foucault —, aboutissant ainsi au problème philosophique du relativisme des valeurs ; d'autre part il fait de ce « relativisme » un perspectivisme qui n'existe que pour augmenter la connaissance et le style — « voir jusqu'à quel degré le *savoir* et la *vérité* se peuvent *incorporer* » —, et mieux servir une hiérarchie de valeurs, graduée d'après les notions de santé et de décadence, de dispositions actives ou réactives,

c'est-à-dire une typologie des sujets¹⁶⁹. C'est le versant « classique » de la pensée de Nietzsche — ce « classicisme » étant relié à une reformulation particulièrement originale du principe « aristocratique » —, dont Safranski a proposé une explication éclairante, qui fait ressortir l'hypothèse d'une lecture généalogique de la fragmentation polyphonique par Nietzsche¹⁷⁰. « *[I]ncorporer le savoir et le rendre instinctif* » (Nietzsche 1990 : vol. 2, 59), c'est, bien entendu, du travail sur le style individuel qu'il s'agit ici, et il n'est donc pas étonnant de voir Nietzsche faire à plusieurs reprises l'apologie du « grand style » d'inspiration romaine (Nietzsche 1990 : vol. 1, 312, 871 ; vol. 2, 997). La multiplicité s'incarne alors essentiellement comme fondement rhétorique du « grand style », dont la qualité est garantie par l'expérience de la traversée antérieure de divers registres. Nietzsche voulait ainsi

¹⁶⁹ Dans la *Généalogie de la morale*, Nietzsche écrit : « Toutefois, en notre qualité de chercheurs de la connaissance, ne soyons pas ingrats envers de tels renversements des perspectives et des évaluations habituelles avec quoi l'esprit a trop longtemps fait rage contre lui-même, inutilement en apparence et de façon sacrilège : mais voir autrement, *vouloir* voir autrement n'est pas une médiocre discipline, une défectueuse préparation de l'intellect à sa future « objectivité » — celle-ci comprise, non dans le sens de « contemplation désintéressée » (c'est là un non-sens, une absurdité), mais comme faculté de *tenir en son pouvoir* son pour et son contre, de le brandir ou de le cacher, le faisant agir au besoin de façon à utiliser pour la connaissance cette diversité même des perspectives et des interprétations affectives. Tenons-nous donc dorénavant mieux en garde, messieurs les philosophes, contre cette fabulation de concepts anciens et dangereux qui a fixé un « sujet de connaissance, sujet pur, sans volonté, sans douleur, libéré du temps », gardons-nous des tentacules de notions contradictoires telles que « raison pure », « spiritualité absolue », « connaissance en soi » : — ici l'on demande toujours de penser à un œil qui ne peut pas du tout être imaginé, un œil dont, à tout prix, le regard ne doit pas avoir de direction, dont les forces actives et interprétatives seraient entravées, seraient absentes, ces fonctions qui seules font de « voir » un « voir quelque chose », on demande donc que l'œil soit quelque chose d'absurde, un non-sens d'œil. Il n'existe qu'une vision perspective, il n'y a qu'une « connaissance » perspective; et *plus* notre état affectif entre en jeu vis-à-vis d'une chose, *plus* nous avons d'yeux, d'yeux différents pour cette chose, et plus sera complète notre « notion » de cette chose, notre « objectivité ». Mais éliminer en général la volonté, supprimer entièrement les passions, en supposant que cela nous fût possible : comment donc ? ne serait-ce pas là *châtrer* l'intelligence ? » (Nietzsche 1990, vol. 2 : 855)

¹⁷⁰ « Nous sommes enclin à considérer cette polyphonie comme une richesse. Mais ne pourrait-il pas en être autrement ? Peut-être n'y a-t-il eu à l'origine que les faibles et les forts, qui se distinguaient d'après la cohérence et donc la force de leur volonté. La volonté forte pouvait plier sous elle la plus faible. Elle pouvait commander. Les plus faibles obéissaient, mais les aiguillons du commandement restaient en eux comme des corps étrangers. Ces aiguillons étaient absorbés, *incarnés*. Ils devenaient la conscience. Peut-être le *dividuum* est-il né ainsi, être blessé par les aiguillons du commandement, divisé, qui apprend lentement à changer la passion de l'obéissance en l'obsession du commandement, tout en demeurant torturé par sa mauvaise conscience. On a appris à obéir, maintenant on doit apprendre à commander — avant tout à se commander à soi-même. Pour cela, on devrait avant tout pouvoir se respecter soi-même et découvrir le maître en soi. Qui a si bien appris l'obéissance cherchera en vain en lui une instance assez hardie pour donner des ordres. Les commandements intériorisés ne divisent donc pas seulement l'individu, ils éveillent aussi en lui une méfiance de soi [...] Nietzsche ne cessera jamais d'inviter à "faire de soi une personne toute entière". » (Safranski 2000 : 170-171)

devenir « maître de soi », « un chef de chœur dans la mêlée de ces voix » (Safranski 2000 : 171)¹⁷¹.

Il y a donc ici une limite infranchissable dans la conception de Nietzsche comme auteur d'une culture de masques et praticien de l'hétérogénéité stylistique : bien qu'il ait traversé un nombre important de registres stylistiques différents, Nietzsche n'a certainement jamais travaillé dans un style considéré comme « décadent », en vertu de la seule valeur d'altérité de ce style — comme ont pu le faire certains des praticiens de l'hétérogénéité stylistique qui se sont réclamés de sa pensée (Picabia en premier lieu). Par ailleurs, il est intéressant de constater au passage que, si Picabia développe certains traits de la *pensée* nietzschéenne — sûrement bien au-delà de ce que l'auteur lui-même aurait approuvé¹⁷² —, Richter, en contrepartie, reste en apparence très proche de la « mesure esthétique » nietzschéenne, se percevant lui-même, malgré sa « multiplicité de styles », comme un « classique »¹⁷³. Ainsi, il existe une hétérogénéité de styles chez Nietzsche, qui sont néanmoins tenus ensemble sur le mode rhétorique de l'art classique. Voilà pourquoi Nietzsche peut simultanément critiquer le « chaos de tous les styles » visibles au sein de la société, et se targuer d'avoir lui-même « plusieurs possibilités de style » à sa disposition. Car « [p]our être un *classique*, écrit Nietzsche, il faut avoir *tous* les dons et *toutes* les convoitises, contradictoires en apparence; mais de telle sorte qu'ils aillent ensemble, sous un même joug » (Nietzsche, cité par Heidegger 1971, vol. 1 : 126). Dans quelle mesure ces modes hétérogènes sont-ils alors *reconnaissables*, dans quelle mesure est-il possible de les percevoir dans leur différence même, plutôt que dans le processus de leur fonte ? Heidegger décrit ainsi le point de tension par où cette « multiplicité de styles » s'équilibre par l'unité esthétique du « grand style » :

¹⁷¹ Et Pessoa, semblablement : « J'ai beau appartenir, de cœur, à la lignée des romantiques, je ne trouve de paix que dans la lecture des classiques. [...] Je lis, et me voici libre. J'acquies l'objectivité. Je cesse d'être moi, cet être dispersé » (Pessoa 1999 : 85-86).

¹⁷² Heidegger mentionne un projet noté dans le *Nachlass* sous le titre *De la physiologie de l'art*. On y trouve la remarque suivante : « Problème de l'acteur. Le « manque de sincérité », la puissance caractéristique de métamorphose en tant que *défaute de caractère*... L'impudeur, le pitre, le satyre, le bouffon, le Gil Blas, l'acteur qui joue l'artiste... » (Heidegger 1971, vol. 1 : 91).

¹⁷³ Voir aussi sur la nature « classique » du modernisme et du cubisme en particulier, les commentaires éclairants de Clark (1999 : 213, 215).

« La puissance est seulement là où règne la simplicité du calme par lequel le contradictoire est conservé dans l'unité d'un joug, tendu comme un arc, qui le transfigure » (Heidegger 1971, vol. 1 : 128).

4.6 Rhétorique

Remarquons ici qu'un auteur qui s'est fait un genre de style, peut rarement le changer lorsqu'il change d'objet [...] La perfection consisterait à savoir assortir toujours [sic] son style à la matière qu'on traite ; mais qui peut être le maître de son habitude, & ployer à son gré son génie ? (Voltaire, cité par Zerner 2003)

This modern-day Proteus [Picasso], this denizen of Babel, has sinned through excess of rhetoric ; above all through excess of experimentation. That is his capital crime. (Courthion, cité par Cowling 2002 : 18)

La notion de rhétorique, à l'évidence, peut difficilement être arrachée au contexte classique. C'est la conception moderne du style qui, simplifiant les notions d'homogénéité et d'hétérogénéité, incitant à la première, imprime à la dernière une connotation négative¹⁷⁴. Hétérogénéité stylistique, rhétorique — ne retrouvons-nous pas ici l'ancienne critique d'un usage « sophistique » du langage, reprise par la critique de l'hétérogénéité stylistique ? D'un point de vue strictement sociologique, il est vrai qu'apparaissent très tôt dans l'œuvre de Picasso, de Richter et de Picabia les signes d'une volonté ambitieuse d'ascension dans le monde de l'art : tous trois, de manière variable, ont démontré des aptitudes précoces à s'approprier les codes esthétiques en vigueur pour nourrir cette ascension — récompenses académiques, pastiches de l'avant-garde, représentation commerciale. Les « codes esthétiques en vigueur », quels qu'ils soient, sont en quelque sorte les véritables tropes de la

¹⁷⁴ Suivant la tradition platonicienne, « Locke dénonçait l'art de la rhétorique dans le fait que cet art n'aurait eu précisément d'autres visée que celle d'insinuer de fausses idées et de tromper le jugement en émouvant les passions. Remarquons ce qui pourrait étonner en effet, c'est-à-dire une opinion qui, pour être prématurée, est celle qui prévaudra pendant des siècles, au point que l'adjectif « rhétorique » ait généralement acquis une connotation péjorative dans les principales langues européennes » (Kremer-Marietti 2007 : 95).

pratique artistique moderne, dont ces artistes font l'exercice en montant sur la tribune de l'histoire ; et il vaut de remarquer la chose suivante : l'exercice porte non seulement sur la pratique artistique, mais encore sur l'utilisation particulière qu'ils vont faire de la mise en exposition et du rapport aux *médias* — Picasso et Picabia étant parmi les figures les plus médiatisées de la modernité — c'est-à-dire de la scène publique. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il est pertinent d'évoquer la tradition rhétorique en lien avec l'hétérogénéité stylistique. En effet, il est vrai que l'élément principal qui distingue la stylistique de la rhétorique — l'élément qui, pour être plus précis, « réorganise » la stylistique dans le contexte rhétorique — est l'effectivité plus explicitement déclarée de la rhétorique au niveau idéologique : sa fonction de persuasion. À cet égard, il est évident que la pratique de l'hétérogénéité stylistique signale une prise de conscience des conditions socio-discursives de la pratique de l'art, dont la formulation au 20^e siècle pourra prendre la forme d'une critique de la conception essentialiste de l'art (héritée de l'esthétique), et de son remplacement par la conceptualisation de sa construction contextuelle (l'hypothèse institutionnelle). Il pourrait dès lors être tentant de voir à l'œuvre dans l'hétérogénéité stylistique une fonction de persuasion qui partirait précisément d'une prise de conscience des divers niveaux de discours agissant à l'intérieur des mondes de l'art ; mais l'inflexion rhétorique, ici, joue de manière plus complexe.

Aussi l'amalgame hâtif du dispositif rhétorique avec une quelconque forme d'opportunisme politique — comme si nous avions affaire, dans ce cas, à une sorte de contrepartie cynique de l'expérience polyphonique — obscurcit-il la perspective qui détermine le point de rencontre mobile entre l'hétérogénéité stylistique (en tant que rencontre de « co-impossibles ») et l'unité esthétique (en tant que « point aveugle » du sens de cette rencontre). En particulier, ce qui est décisif ici n'est pas tant la conception traditionnelle de la rhétorique, reposant sur une canonisation des formes — et sur leur stabilisation historique relative comme condition de la pratique sociale du langage et de l'exercice du pouvoir — mais bien plutôt, justement, la tension qui est amenée à surgir à partir du moment où de nouvelles formes émergent en réaction à l'expérience polyphonique, surgissement qui tend justement à une

dislocation de cette même stabilisation du pouvoir ; la continuité de cette expérience, son mouvement continu, coïncide avec le « point aveugle » de l'unité esthétique. Nietzsche l'avait bien compris, pour qui la rhétorique, cette « caractéristique la plus constante et la plus ferme de la civilisation des Hellènes » (Kremer-Marietti 2007 : 54) était elle-même indissociable de la démocratie succédant historiquement à la tyrannie. Elle représente la plus « haute appréciation de la parole » et le « partage du pouvoir entre pairs » (Kremer-Marietti 2007 : 51)¹⁷⁵. La naissance de la démocratie¹⁷⁶ est ainsi liée à la nature « polyphonique » de l'hétérogénéité stylistique rhétorique même, entendue comme dispositif classique :

Nietzsche reconnaît la « polyphonie », qui caractérise le style que Démosthène dominait si bien : "On oublie presque qu'il doit s'être exercé à tous les genres d'éloquence, qu'il doit avoir su prendre le train de tous les styles, pour être passé maître dans cette *polyphonie* du style donnant presque l'apparence du naturel et du discours de l'affect". [um diese fast naturalistisch erscheinende *Polyphonie* des Stils].

Après un inventaire des nombreux et variés discours de Démosthène, Nietzsche conclut qu'il faut tenir Démosthène pour un homme qui fut inspiré par la grande passion d'un rang très noble. Étant loin d'être un idéaliste, d'après Nietzsche, Démosthène ne possédait rien de plus que les moyens de ses contemporains, et que ceux-ci fussent orateurs ou politiciens. Son art oratoire fut porté au sommet par le véhicule de la démocratie.

Désormais, l'art oratoire ne pouvait plus que décliner. (Kremer-Marietti 2007 : 65-66)¹⁷⁷

¹⁷⁵ L'auteur ajoute que « Nietzsche reconnaît la raison profonde du rôle attribué par les Grecs à la rhétorique dans ce qu'il considère comme un fait de civilisation, et qui n'est autre que *la croyance selon laquelle toute chose dépend de la représentation qu'en donne le pouvoir de la parole* » (Kremer-Marietti 2007 : 54).

¹⁷⁶ Antoine Compagnon note par ailleurs qu'« [...] alors que le premier regain d'intérêt pour les sophistes, dans la lignée de Hegel et de Grote, avait cherché chez eux les prémisses de la raison et des Lumières, c'est pour d'autres raisons que la sensibilité moderne s'est sentie proche de la sophistique, comme leur inventivité logique et leur liberté discursive, ou encore le rapprochement de certains sophismes et des paradoxes logico-linguistiques contemporains. On est aussi revenu sur la condamnation politique des sophistes par Platon, à la suite par exemple de l'identification de l'idéal politique platonicien et de l'État technocratique ou totalitaire, chez Karl Popper. Dans *La société ouverte et ses ennemis* (1962), Popper présente la théorie organique de l'État, comme une réplique à la théorie de Protagoras, selon laquelle les lois ont pour origine un contrat social. Contre Platon, les sophistes apparaissent dès lors comme les garants de la démocratie, seul régime où la persuasion peut jouer pleinement son rôle [...] » Compagnon (1999b : 1262), nous soulignons.

¹⁷⁷ Ainsi, pour Nietzsche, la rhétorique est « un art essentiellement républicain », « car elle entraîne à entendre les opinions les plus diverses et même à jouir de leur contradiction. C'est pourquoi la rhétorique ancienne correspond pour Nietzsche à une éducation originale qui connote l'homme

Ainsi l'imitation (inter)textuelle et le pastiche, proprement déclinés, deviennent-ils les axes méthodologiques qui caractérisent les plus hauts faits rhétoriques, et désignent *a fortiori* le lieu même de leur effectivité politique¹⁷⁸. On le voit, cette compréhension de la tradition rhétorique se situe aux antipodes de la conception moderne et logocentrique de la stylistique comme répertoire de l'opportunisme sophistique, dont l'usage préside à la régression politique.

La réintroduction nietzschéenne du mythe et du jeu dans le rapport au langage permettent de mieux comprendre l'importation de l'art dans le champ philosophique ; et à cet égard, il n'est peut-être pas inopportun de rappeler ici que c'est précisément l'évocation de l'art et de la psychologie qui président à la forme fragmentaire et à la lucidité politique de l'œuvre de Nietzsche. Le rôle qu'y joue la rhétorique ne saurait être sous-estimé : car c'est précisément la lecture philologique, l'attention tendue portée aux variations subtiles dans le style — « l'art de persuader [...] est aussi l'art d'interpréter » (Fumaroli 1999b : 1290) —, qui permettent paradoxalement au philosophe de voir réémerger la dimension originellement orale et mnémonique — c'est-à-dire rythmique et essentiellement corporelle — de la pratique rhétorique. Celle-ci précède en effet l'apparition du régime de l'écriture ; et c'est cette même dimension corporelle de l'expérience qui mène à l'arrimage de l'art et du politique dans sa philosophie :

Pour [Nietzsche] il n'est pas difficile de prouver que ce qu'on a appelé « rhétorique », en tant que le moyen d'un art conscient, était déjà actif comme le moyen d'un art inconscient dans le langage, et même comme le principe essentiel de son devenir. Tant et si bien qu'en vérité la rhétorique en tant que tel n'est que le développement ultérieur, guidé par la claire lumière de l'entendement, des moyens artistiques qui se trouvaient déjà originellement actifs dans le langage. Selon Nietzsche – et c'est là pour lui une conviction inébranlable : « Il n'y a pas de naturel non rhétorique du

politique accompli. » (Kremer-Marietti 2007 : 99) « La rhétorique est vue comme un véritable *pouvoir* par elle-même, pouvant venir redoubler, contredire ou neutraliser le pouvoir politique. » (Kremer-Marietti 2007 : 56)

¹⁷⁸ « Nietzsche taxe son art [celui de Dinarque] d'imitation sans aucun style propre. Son modèle était tantôt Hypéride, tantôt Lysias, tantôt Démosthène. Ensuite, Démade, l'improvisateur, appartient au type du talent reproductif, mais sans culture. » (Kremer-Marietti 2007 : 66).

langage auquel on pourrait en appeler : le langage est lui-même le résultat d'arts purement rhétoriques. » [*Philologica II*] (Kremer-Marietti 2007 : 113)

Ainsi, de façon remarquable, c'est bien l'analyse stylistique, la dimension *herméneutique* de la rhétorique, qui peut révéler cette dernière comme « force » (*dynamis*) et « essence du langage » (Kremer-Marietti 2007 : 115), précédant le logos. Nietzsche écrit dans *Philologica II* : « *In summa* : les tropes ne s'ajoutent pas aux mots occasionnellement mais sont le fait même de la nature des mots. Parler d'une « signification propre » qui serait transposée sur quelque chose d'autre seulement dans certains cas, c'est ce dont il ne peut absolument pas être question » (Kremer-Marietti 2007 : 118-119)¹⁷⁹. Et le travail sur le style qu'effectue la rhétorique à partir de ce constat — les images précédant les concepts — n'est rien d'autre au final que le travail mimétique même de l'art, un « échange des egos comme avec le dramaturge » (Kremer-Marietti 2007 : 125)¹⁸⁰. On le voit, Nietzsche opère ici une critique radicale du langage, qui, effectuant le célèbre renversement du platonisme, prépare de façon saisissante l'introduction, dans le champ de la pensée moderne, de la notion de « circulation du signe ».

En effet, le resurgissement des considérations de Nietzsche sur la rhétorique dans le paysage contemporain, plus particulièrement dans le post-structuralisme

¹⁷⁹ Le passage le plus célèbre de Nietzsche sur ce sujet se trouve dans « Vérité et mensonge au sens extra-moral » (1873) : « Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux du peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie » (Nietzsche, cité par Compagnon 1999b : 1264).

¹⁸⁰ Sur les liens entre la peinture, la rhétorique et le théâtre, voir Alpers (1991 : 87-119), Alpers fait remarquer que l'« histoire, encore à l'état fragmentaire, des rapports entre l'artiste-peintre et le théâtre aux Pays-Bas reste à écrire. À Anvers, la Guilde de Saint-Luc, qui rassemblait les peintres, était unie aux *rederijkers* (rhétoriciens) pour fonder une association commune ou *kamer* qui fonctionna de 1480 à 1663, date à laquelle fut fondée une académie distincte pour les peintres. Au sein de cette espèce de cercle le peintre et le dramaturge-poète se trouvaient parfois représentés par la même personne », (Alpers 1991 : 97). L'auteur signale un certain nombre de dispositifs inspirés du théâtre et de la mise en scène, qui étaient utilisés dans l'atelier pour servir la peinture. « Il s'agissait, écrit Alpers, d'un théâtre *conçu pour l'acteur et non pour le spectateur*. On retrouvait, ici encore, un modèle pour les pratiques d'atelier où l'artiste *jouait des rôles divers mais n'avait pas de public* » (Alpers 1991 : 100). Engageant souvent « une conversation ou un dialogue », ces pratiques étaient proches des « exercices de « personification » que l'on encourageait dans les écoles latines » (Alpers 1991 : 100, 101 ; nous soulignons).

(Derrida), n'est qu'un aspect d'un mouvement plus large qui définit, depuis les années 60, un véritable « tournant rhétorique ». Depuis la mort de la rhétorique au 19^e siècle, nous assistons depuis un demi-siècle environ à sa renaissance, semblable à celle qui caractérisa son retour au 15^e siècle (Fumaroli 1999b). La rhétorique réapparaît dans les départements universitaires, et presque toutes les disciplines des sciences humaines y trouvent leur compte : les études culturelles et visuelles (Barthes) — dans l'étude de l'image publicitaire, la rhétorique est omniprésente —, la linguistique (Austin), l'épistémologie (Kuhn, Foucault), la philosophie (de Man, Derrida), l'analyse politique et la théorie de la communication (Habermas)¹⁸¹, le droit (Perelman), les neurosciences (Edelman, Turner), l'histoire (Hayden White), ainsi que l'histoire de l'art (Baxandall).

« "Tout est rhétorique" : cela paraît, écrit Antoine Compagnon, l'adage du monde moderne » (Compagnon 1999b : 1262). Pourtant l'auteur souligne que, suite aux travaux qui ont préparé ce retour, la compréhension et l'usage de la rhétorique se sont profondément transformés :

Mais cette rhétorique resuscitée n'est plus exactement celle de la tradition classique, elle ne dépend pas d'une doctrine unifiée, et on doit parfois de demander si elle a plus que le nom en commun avec la rhétorique classique, *si notre époque n'est pas davantage une époque rhétorique plutôt qu'une époque de la rhétorique*. Cette nouvelle rhétorique, ou « rhétoricité » générale — un tel néologisme permettant de distinguer une rhétorique fondamentale d'une rhétorique instrumentale —, s'impose comme *la condition du discours, ou même de l'existence, dans le monde moderne ou postmoderne*, plutôt que comme une institution particulière, un code et des règles de production spéciales. (Compagnon 1999b : 1263 ; nous soulignons)

On ne pourrait énoncer la chose plus clairement : la rhétoricité est devenue la « condition même de l'existence » dans le monde moderne, tout en se passant désormais de l'ancienne codification prescriptive et centralisée. Le *self-fashioning* qui avait caractérisé le retour de la rhétorique pendant la Renaissance (Greenblatt

¹⁸¹ « Les analyses de Leo Strauss ou de Jürgen Habermas montrent combien il est malaisé de séparer les différents domaines philosophiques dans lesquels la réhabilitation des sophistes et des rhéteurs a joué, comme la théorie politique, la sociologie de la communication, etc. » (Compagnon 1999b : 1262).

1980) trouverait ainsi un écho dans l'appel foucaldien au développement des technologies de soi. En effet, si nous nous bornons à entendre dans l'hypothèse évoquée par Compagnon la reconnaissance très générale de « la rhétoricité de toute opération de langage » (Compagnon 1999b : 1273) — selon laquelle « il n'y a que de la vraisemblance et pas de vérité, ou encore que toute lecture est une écriture » (Compagnon 1999b : 1263) —, nous courons le risque de rater l'historicité du retour qui se déploie ici dans sa spécificité. En réalité ce qui importe n'est pas tant la reconsidération des énoncés de vérité d'une manière générale (relativisme ou, au mieux, perspectivisme philosophique) et la prise de conscience de la nature rhétorique du langage, en tant qu'elles produisent une analytique générale qui effacerait les effets d'homogénéité et d'hétérogénéité et les fluctuations hiérarchiques. Il faut plutôt voir comment celles-ci sont susceptibles d'ouvrir la possibilité d'un renouvellement du travail tropologique sur le langage. Si « la poésie n'est donc plus un domaine particulier de l'activité linguistique, mais, nous ramenant à Vico et Nietzsche, elle illustre la condition générale de l'homme dans le langage » (Compagnon 1999b : 1276), il faut également noter que le langage qui prend sa propre effectivité pour objet, la rhétorique, « [...] n'était pas seulement théorique ou critique ; [la rhétorique] avait aussi une dimension expressive ou créative : elle analysait les discours *pour mieux les produire*. Cette dimension semble *celle qui est la plus perdue de vue* dans l'extension indéfinie du terme dans le champ de la théorie littéraire » (Compagnon 1999b : 1277 ; nous soulignons).

Analyser les discours pour « mieux les produire » : l'hétérogénéité stylistique, ce métalangage, traduit un tel mouvement, qui s'effectue non pas à partir d'un sous-texte métaphysique — un ensemble de croyances qui permettraient d'instrumentaliser le langage, de le stabiliser, de l'institutionnaliser — mais bien, au contraire, dans un mouvement qui traverse tout à la fois le logocentrisme des régimes institutionnels et l'opposition réactive de ceux qui prétendent s'y opposer tout en usant des mêmes termes —, et préserve pourtant le point aveugle de son unité dans un renouement tangible avec l'*in-corporation* rhétorique, les fluctuations du style.

4.6.1 Multiplicité, rhétorique et capitalisme tardif : « *The village of painting replicas* »

Ainsi retournons-nous sans cesse, précisément, à une même histoire des corps au travail, à une pro-duction (Heidegger) de l'œuvre, au rythme du langage et à la diversité des expériences, et encore, de façon toujours très décisive, au développement de la technique qui, à partir de l'écriture, organise de façon toujours plus rigoureuse les discours et la production de la vie. Dans le déploiement de la production du capital et de son appareillage technique, la volonté de dissolution de l'ancienne distinction entre *high art* et *low art*, amorcée dans le champ théorique par le lent travail de l'anthropologie critique, en est venue à jouer un rôle particulièrement décisif. Les règles respectives du *high art* et du *low art* peuvent bien — comme on l'a beaucoup fait remarquer depuis Warhol et la transformation de l'atelier contemporain en « manufacture » — sembler s'apparenter toujours davantage les unes aux autres au fil du temps ; ressurgit toujours la question rhétorique, qui soulève justement, au premier chef, les problèmes de la résonance institutionnelle et du pouvoir idéologique et matériel, question dont dépend l'arrimage de ces deux « mondes ». Ici, l'opposition de l'in-corporation stylistique et de l'incorporation économique se dessine très clairement.

Actuellement, le lieu où est produit le plus grand nombre de peintures par année et par kilomètre carré se situe dans le sud de la Chine, à Dafen (baptisé en anglais « *the village of painting replicas* »). Dafen est un village situé au nord de Honk Kong, dans le district de Shenzhen. C'est un centre de fabrication d'œuvres d'art, dont la plus grande partie est constituée de copies et de pastiches destinés au marché occidental, principalement nord-américain. Dafen a été récemment durement affecté par l'éclatement de la bulle immobilière américaine. Auparavant, les affaires y étaient plus florissantes, le volume des exportations s'élevant à peu près à cinq millions de peintures par année, environ 60% des exportations mondiales de peintures à l'huile de bas prix, atteignant \$36 millions en 2005 (Paetsch 2006) — un autre journaliste avance le chiffre de \$120 millions pour la seule année 2006 (Osnos

2007). Huang Jiang, peintre et homme d'affaires de Hong Kong, a fondé cette « colonie » d'artistes à la fin des années 80. Au sommet de ses activités, dans les années 90, sa compagnie produisait 50 000 peintures pour Wal Mart en un mois et demi. Son ancien élève, Wu Ruqiu, a démarré sa propre compagnie, « Shenzhen Artlover », qui exportait, peu avant la crise de 2008, environ 300 000 tableaux par année. Souhaitant développer « le business de la peinture à l'huile comme MacDonald's a développé celui du fast-food », Wu Ruqiu ne fait pas mystère de l'implantation à Dafen d'un système fordien de production des peintures, né de l'alliance avec Wal Mart :

Dans les années qui ont suivi, un nombre croissant de professionnels sont venus s'implanter à Da Fen. A l'époque, un peintre ouvrier devait réaliser tout seul sa peinture. La productivité était donc faible et le style des reproductions était différent. Cela ne plaisait pas aux clients. En 1997, une énorme commande du grand distributeur américain Wal-Mart a poussé Wu Ruiqiu à innover. Il nous en a parlé : « J'avais eu de Wal-Mart une commande de 40 000 peintures, que je devais livrer en 40 jours. J'ai réuni 200 personnes pour relever ce défi. Le premier jour, nous avons fait un essai. Le lendemain, nous nous sommes rendu compte que les 200 reproductions étaient toutes différentes les unes des autres, comme si l'on avait créé 200 tableaux. C'est l'effet du style : chacun a sa façon de peindre, de colorer. J'étais obligé de demander qu'ils interrompent leur travail. J'ai alors pensé aux chaînes de production dans les usines. Chacun des ouvriers n'a ensuite été chargé d'accomplir qu'une partie du travail. Nous avons adopté une méthode de production unique. (Yannine 2009)

« C'est l'effet du style, écrit l'homme d'affaire : chacun a sa façon de peindre ». Dans ce contexte, la célèbre maxime de Buffon — « le style, c'est l'homme même » — est confrontée à un contexte de production optimisée, qui rappelle la célèbre déclaration de Picabia en 1923 : « Je trouve qu'il en faut pour tous les goûts. Il y a des gens qui n'aiment pas les machines, je leur propose des Espagnoles. S'ils n'aiment pas les Espagnoles je leur ferai des Françaises. Mais si j'expose, c'est aussi par désir de publicité. J'espère d'ailleurs que mes tableaux se vendront très bien » (Picabia 2005 : 173) — renversement presque parfaitement symétrique ici, autour du style entendu comme *ready-made*, du capital, et de la question du corps individuel — et de son *nom* (c'est-à-dire ce par quoi il s'individue) ou de son *absence* de nom — marquant l'accès au langage. Dans un autre article sur

Illustration retirée

Figure 48 - « [...] *one of my favorite artists there [in Dafen], responsible for much of the varied work around him.* » FALLOWS, James. 2007. « Workshop of the world, fine arts division », 19 décembre, *The Atlantic* (dernièrement visité le 20 août 2009)

http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DS-CN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usg=__C_cB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1

Dafen, une illustration nous montre un des artistes « responsables » de la création de ces peintures, et laisse penser qu'il les a produites individuellement, plutôt que sur le mode de la répartition des tâches [fig. 48]. Cet artiste qui, symptomatiquement, n'est justement *pas nommé* dans l'article, observe toutes les conditions de réalisation susceptibles d'optimiser la vente ; tout s'entremêle dans sa production : copies de classiques, reproduction peintes de photographies de célébrités, pastiches dans le style d'artistes connus, etc. Les peintures produites ici sont fréquemment des commandes adaptées au goût du client. Ce qui peut fonctionner à petite échelle ne convient cependant plus à la production de masse, le « style », même imité, induisant toujours une mesure d'hétérogénéité dans les séries, malgré ces contraintes imposées, ce qui force l'entrepreneur à appliquer la division du labeur pour homogénéiser la production globale ; il s'agit là en un certain sens du dernier maillon du processus de réification de l'art : l'ambitieuse et inévitable montée en puissance du *kitsch* (Greenberg 1988), sa transformation en simulacre total. Et de fait, par-delà les habitus sociaux, nous sommes bien ici, dans ce « village des répliques de peintures », c'est-à-dire au cœur même de la critique de l'hétérogénéité stylistique, en tant qu'elle incarne ici la forme de rhétorique la plus rudimentaire d'une aliénation industrielle globalement symptomatique, dépouillée de sa « sophistication » de classe, le dénominateur commun le plus bas dans l'« unité esthétique » du nouveau Musée imaginaire global. Ici, la désagrégation de la subjectivité et le recours au style commodifié prennent un tout autre visage — bien que l'orientation précise de telles pratiques dans l'avenir relève encore de la spéculation.

4.7 Limites du binôme rhétorique/symptôme

Pour ce qui concerne l'individu, il a dû attendre longtemps avant que son auto-approbation puisse sortir de l'ombre du péché — sous la forme de l'*amour-propre* au XVIIIe siècle, du saint égoïsme au XIXe siècle, de narcissisme au XXe, et de l'auto-design au XXIe (Sloterdijk 2002 : 12)

Symptôme, rhétorique — deux pôles, parmi d'autres, qui pourront aisément dialoguer autour d'une conceptualisation critique de l'hétérogénéité stylistique,

autour d'une épistémologie apparentée à celle du libre arbitre : pathologie d'un côté, collusion politique de l'autre. Double interprétation, structurée et énoncée sur le plan moral, et qui chercherait essentiellement à cerner et à stabiliser une disposition éthique inquiétante, résistant à l'arraisonnement de l'art par le *logos*. Double hypothèse, qui toucherait à l'hétérogénéité stylistique et ne dirait encore rien d'elle.

En effet, qu'opère une telle structure herméneutique si ce n'est le processus le plus dangereux que nous puissions entrevoir : l'effacement même de la spécificité de l'hétérogénéité stylistique elle-même, dans son fonctionnement le plus propre, c'est-à-dire en tant qu'elle soustrait l'art à la fois à l'isolement du symptôme pathologique — ce dont témoigne d'ailleurs, d'une certaine manière, le succès historiographique des productions étudiées — et de même aux effets de canonisation de la rhétorique — ce dont témoigne l'invention perpétuelle de nouveaux registres stylistiques, avec des constellations inattendues que révèle avec le temps la relecture attentive des corpus ? Avec les termes très approximatifs de symptôme et de rhétorique, nous ouvrons donc une perspective sur l'hétérogénéité stylistique et nous fermons simultanément un horizon d'interprétation plus riche encore.

Ce qui signifie également : une perspective plus ouverte permettrait de mieux comprendre à la fois la dimension symptomale d'un nouveau rapport au temps qui peut, simultanément et variablement, être ou ne pas être considéré comme pathologique selon que l'on considère le langage comme émanant d'une subjectivité autonome ; elle permet encore de saisir un effet de rhétorique qui peut être, simultanément et variablement : usage opportuniste des conventions d'usage et fragmentation du style « authentique » en une forme de sérialisation différentielle et intertextuelle qui se développe socio-historiquement. Mais elle emprisonne également l'hétérogénéité stylistique dans une optique binaire qui efface tout visage du phénomène qui s'inscrirait hors d'un champ de lecture sociologique — obscurcissant précisément l'effet moteur de *dissémination* qui caractérise plus profondément l'hétérogénéité stylistique.

Nous l'avons suggéré à maintes reprises : pour gagner en clarté, tout processus de lecture du phénomène (même et peut-être précisément *lorsqu'il* tente de rendre compte de l'effet perturbateur de l'hétérogénéité), ne peut que s'inscrire dans une herméneutique disciplinaire qui pose méthodologiquement et comme *a priori* une récurrence de structures stables et quantifiables. Ainsi, le visage historiographique de l'hétérogénéité stylistique se décrit-il comme une constellation de styles sociologiquement classés comme objet d'études. Dans une forme primitive de l'analyse du phénomène, comme nous l'avons vu, il s'agit d'examiner la manière dont les forces discursives historiques ont pu exclure certains styles du corpus et formater ce dernier en fonction des tropes dominants du moment. Mais même une analyse qui observerait un corpus de la sorte resterait tributaire de la fixité d'une catégorisation en amont et demeurerait nettement en deçà de l'enjeu philosophique plus profond qui caractérise le phénomène : l'hétérogénéité stylistique se comprend en rapport au temps, elle est d'abord et avant tout une somme de *passages* ou de *mouvements* au sein de laquelle des points de croisée apparaissent variablement selon le point de vue que l'on adopte vis-à-vis d'elle.

Cette dimension processuelle est évacuée à la fois par le discours qui souhaite immobiliser ses caractéristiques sur le mode du diagnostic (symptôme) ou de la structure langagière (rhétorique). Que les mondes (re)traversés soient « représentés » dans le corpus par un nombre « significatif » d'œuvres ou prennent une forme langagière compatible avec un champ donné de l'analyse de l'art n'a probablement que peu à voir avec le fonctionnement de l'hétérogénéité stylistique ; la dimension *quantitative* de la production n'intervient pas de façon décisive dans l'appréhension des œuvres ; l'affleurement de ce passage, soumis à l'analyse institutionnelle, peut bien produire un effet symptomal ou rhétorique, il laisse probablement dans l'ombre l'essentiel : l'expérience plus « large » du langage ne correspond pas à l'ensemble sociologiquement constitué de ce qui est produit, enregistré et préservé dans le champ des objets et des actions documentés comme « artistiques » ; *toutes les dimensions du langage n'aspirent pas à cette visibilité*, et certaines ne peuvent précisément remplir

leur rôle spécifique qu'à partir d'un positionnement marginal, même à l'intérieur du champ de l'activité artistique.

L'hétérogénéité stylistique, de ce point de vue, peut être considérée comme un mouvement circulaire de « déconstruction » du monde et par conséquent comme effet mimétique du temps, décisive parce qu'elle s'effectue par voie de dédoublement stylistique plutôt que par l'usage exclusif du concept — un effet processuel de connaissance et d'expérience du monde que déploie le langage et qui peut prendre la forme de ce que nous appelons variablement des œuvres. La lente montée en visibilité de l'hétérogénéité stylistique dans le champ de l'art puis de la société, la clarification historique de ce dispositif, que nous décrivons comme déconstruction propre du monde et du temps, reflètent a fortiori une transformation culturelle historique dont l'impact, une fois saisi et ré-actualisé par l'appréhension, pourra sembler majeur.

De Baudelaire à Foster (Foster 1985), la critique qui la condamne déplore un fait irréversible : car cette transformation est en grande partie tributaire de transformations techniques qui ont fait des sociétés actuelles des sociétés « résolument post-littéraires, post-épistolographiques et en conséquence post-humanistes » (Sloterdijk 2000 : 13). La question ici n'est pas tant de déterminer ce qui, du pluralisme ou de l'homogénéisation du langage, caractérise de façon déterminante le devenir de ces sociétés ; ces deux phénomènes participent d'un même mouvement historique, qui emporte aussi bien l'accessibilité toujours plus importante des ressources stylistiques, l'histoire d'un regard porté avec toujours plus de précision technique, et de plus en plus loin, sur le temps et l'espace, que la circulation exponentiellement accélérée de l'information. Nous éprouvons une certaine difficulté à rendre pleinement compte de ces transformations structurelles car, en vertu de leur appartenance au virage « post-humaniste », elle font à nouveau ressortir, au-delà d'un certain nombre de questions d'ordre phénoménologique, les dimensions les plus inquiétantes de l'ancien problème moral, déjà abordé sans

ménagement par Nietzsche à la fin du 19^e siècle¹⁸². Ceci constitue un défi de taille pour le champ des sciences humaines, qui tend à éviter le questionnement des fondements philosophiques et moraux qui soutiennent jusqu'aux diverses formes de sa métanalyse méthodologique : en effet, comment orienter la recherche dès lors que les principes onto-théologiques et humanistes qui organisaient auparavant la société universelle des lettres s'effondrent ?

Lorsque Kroeber prévoit en 1957 que l'hétérogénéité stylistique deviendra un mode de créativité dominant dans la culture de l'avenir (Kroeber 1970), il ne peut pas encore songer au contexte plus vaste de l'immense culture de *self-fashioning* sauvage et des industries du style qui émergeront quelques décennies plus tard dans le sillage des « nouvelles technologies », non plus qu'il ne peut deviner l'incroyable prolifération qui en viendra à caractériser la consommation spectaculaire. Un objet aussi banal et représentatif de notre époque que le baladodiffuseur iPod contient bien, dans sa structure de fonctionnement — au niveau même des idées qui ont mené à la forme définitive de sa structure —, le symptôme d'un nouveau rapport au style : la génération née à la fin des années 80 écoute désormais la musique sur le mode stylistique du *shuffle* — une liste de lecture de fichiers mp3 contemporaine ressemble typiquement à un corpus marqué d'hétérogénéité stylistique, constitué de *readymades* stylistiques parfois radicalement différents les uns des autres. Une telle liste donne le plus souvent à entendre une forme d'« unité esthétique », correspondant au « goût » de l'utilisateur. Ne serait-ce qu'une dizaine d'années avant l'apparition d'un tel baladodiffuseur numérique, l'appartenance à un style musical exclusif — ou à une famille de styles rapprochés —, était de mise parmi les consommateurs et définissait dans une large mesure l'identité personnelle ; une telle hétérogénéité dans le goût aurait été impensable pour plusieurs. Le déplacement inattendu qui s'opère ici désigne un processus qui concerne au premier chef la discipline de l'histoire de l'art : non seulement chaque consommateur est-il devenu en quelque sorte « artiste » dans

¹⁸² « "Dans la morale, l'homme ne se traite pas en *individuum* mais en *dividuum*". Parce que l'individu n'est pas une unité, il peut aussi devenir le théâtre d'une histoire universelle intérieure, et qui l'explore deviendra peut-être un "aventurier et circumnavigateur de ce monde intérieur qui s'appelle l'homme". » Nietzsche est cité et commenté par Safranski (2000 : 170).

ce champ d'objets trouvés, il est également devenu, à ce titre et *de facto*, *curator* et interprète de l'histoire ; dans un tel contexte, l'hétérogénéisation du style individuel, fût-elle le fruit d'une appropriation, répond désormais d'une aptitude à *hétérogénéiser les styles d'interprétation*. Que signifie ceci, sinon le surgissement violent et désormais largement diffus d'une manière d'interpréter le monde précédemment réservée aux artistes — préfiguré par l'importation nietzschéenne de l'impulsion psychologique et esthétique dans le champ de l'épistémologie ? Il est impossible de dissocier une telle hypothèse, avec ses lourdes conséquences institutionnelles et sociales, du processus de transformation culturelle précédemment évoqué par Sloterdijk. Considérons encore la situation suivante, qui est le fait du nouveau contexte : il peut aujourd'hui devenir beaucoup plus difficile de dater correctement une œuvre d'art produite au cours des trois dernières décennies — si ce n'est du dernier demi-siècle —, et de l'attacher à un contexte précis à partir de la seule analyse stylistique. Les effets d'appropriation ont brouillé les pistes, et l'ancienne méthode d'arrimage d'une œuvre à un *Zeitgeist* ne peut plus s'appuyer sur un ensemble de corrélations stables, fondant les prémisses de l'interprétation.

Face à un nombre exponentiellement élevé de symptômes semblables, nous sommes en mesure de poser un regard décalé sur l'histoire occidentale de l'esthétique et de la réflexion sur l'art : le mouvement « émancipateur » qui voulait faire de toute personne un artiste a fait de chaque individu un consommateur-fabricateur d'hétérogénéité stylistique en puissance et le visage même de cette hétérogénéité dans le style peut prendre, de façon inverse, l'apparence d'une inquiétante *homogénéisation*. Ainsi, chaque symptôme qui passe pour un détail mineur caractérisant le monde de la culture contemporaine est-il susceptible de traduire l'effet apparemment pervers par lequel les différences temporelles semblent s'estomper, alors que croît paradoxalement une plus grande amnésie. Que les différences temporelles puissent sembler s'estomper signifie que nous enrichissons continuellement notre connaissance « positive » des faits historiques. Mais, par ailleurs, l'hétérogénéisation et la violence qui caractérisaient autrefois le rapport entre les différents modèles d'organisation anthropologiques de ces faits se sont également

effacées sous l'effet même des transformations techniques qui en permettaient l'exploration. Ainsi, les processus d'appartenance esthétique stricte s'érodent-ils à mesure que s'efface la possibilité d'une représentation véritablement contrastée du monde. Le régime hégémonique de la diversité, en même temps qu'il ouvre à certaines différences, scelle plus hermétiquement que jamais les voies qui pourraient mener à certains types d'altérité. L'« innovation » s'étant donc déplacée dans le champ de l'appropriation combinatoire, l'hétérogénéité stylistique, comme elle a pu se développer chez des artistes tels que Picabia ou Picasso, apparaît au final — et à près d'un siècle de distance... — comme l'un des seuls phénomènes historiques susceptibles de rappeler que la fameuse maxime selon laquelle « tout n'est pas possible en tout temps »¹⁸³ continue à vouer le devenir de l'art au même impitoyable processus de « sélection », qui distinguait et hiérarchisait les pratiques par le passé.

Comme nous l'avons maintes fois suggéré, l'hétérogénéité « en soi » — tout comme l'homogénéité « en soi » —, n'existe donc pas en tant qu'objet immuable, et la ruine de cette illusion entraîne le binôme rhétorique/symptôme dans sa chute. L'hétérogénéité peut bien exister pour une certaine classe de sujets, et dans une certaine temporalité — c'est l'évidence — mais jamais dans l'absolu. La pensée qui recherche des entités hétérogènes objectives dans la réalité est vouée à prendre en compte la question du perspectivisme. La distinction entre perspectivisme et relativisme s'opère au niveau de l'expérience, toujours variable et individuelle, de l'hétérogénéité — cette expérience de l'hétérogénéité étant un *point de rencontre* entre les trajectoires du sujet et celles du monde. La saisie intuitive de ce qui vient d'être dit constitue le fondement du travail présenté. L'hétérogénéité stylistique résulte d'un rapport au monde où l'ancienne cohérence métaphysique est abandonnée et où seul ce qui se répète de par le corps, en tant que celui-ci est traversé par le langage, dans le monde et dans le temps, peut être considéré comme producteur d'une continuité donnée — l'« unité esthétique ». Cependant, tout comme il est

¹⁸³ Ou, pour reprendre les mots de Schapiro décrivant les conceptions critique du style : « [...] elles affirment que tout style est propre à une période de culture et que, dans une culture donnée ou dans une époque de culture, il n'existe qu'un style, ou qu'un éventail limité de styles. Les ouvrages dans le style d'une époque n'auraient pu être produits à une autre » (Schapiro 1982 : 37).

impossible de penser l'après-métaphysique sans avoir recours au langage même de la métaphysique, la conscience de l'hétérogénéité stylistique doit elle aussi avoir recours à la fixité de découpes stylistiques homogènes pour apparaître. Homogénéité stylistique et hétérogénéité stylistique sont donc imbriquées l'une en l'autre, structurellement. Nous pouvons probablement avancer encore ce qui suit, pour finir, à propos du travail qui permet l'essor d'une véritable *mobilité* dans cette imbrication : son *quotient de visibilité* dans les discours qui prennent l'art pour objet est l'*indice* qui détermine le niveau d'adéquation entre les qualités de l'œuvre et celles de sa réception.

5. Traits constitutifs

The weaker practitioners will blend and fudge and eclecticize; but they will have less influence and be soon forgotten. The stronger ones will not only be able to manage multiple manners, but the essence of their creativity is likely to lie in the contrast they feel and can achieve between these manners. We shall have, in that event, something new in the world: a style that is comparative instead of exclusive, and conscious instead of ignorant of universal art history. There will be great risks but exciting possibilities. (Kroeber 1970 : 133)

Les éléments regroupés dans cette dernière section touchent aux aspects structurels ou « transhistoriques » de l'hétérogénéité stylistique. La mise à jour de traits constitutifs de l'hétérogénéité stylistique s'est faite à partir d'une réflexion composite partant d'un examen d'hypothétiques caractéristiques communes aux représentants de l'hétérogénéité stylistique. Pour éclaircir le contexte de cette réflexion, nous commencerons par un ensemble de considérations sur la notion même d'hétérogénéité en tant qu'elle peut être appliquée au style. Ces considérations traiteront de la nature toujours fluctuante de la perception de l'hétérogénéité dans le style, du problème de la transposition de l'interprétation de certains types d'hétérogénéité à d'autres (dans un rapport d'échelle variable) et des divers types d'hétérogénéité qui peuvent apparaître dans le cas d'œuvres individuelles. Elles seront suivies de quelques réflexions sur la multidisciplinarité et sur le rapport qui peut exister entre les caractéristiques des divers médiums et les conditions de possibilité qui peuvent y rendre compte de l'hétérogénéité dans le style. Cet examen des conditions de possibilité, de la lisibilité et du quotient de l'hétérogénéité dans le style sera subséquemment entrepris du point de vue de la relation entre le « tout » et les « parties » : dans un premier temps à l'échelle du corpus (il sera dès lors question des notions d'unité et de relativisme esthétique) et, dans un deuxième temps, à l'échelle du rapport entre le corpus et l'œuvre individuelle (alors que nous comparerons les dispositifs du collage et de l'hétérogénéité stylistique). Pour finir, nous reviendrons sur un ensemble de propositions esquissées au cours des chapitres

précédents, qui concernent le rapport de l'hétérogénéité stylistique au temps, en faisant ressortir la position ambivalente de l'artiste dans ce rapport. C'est d'ailleurs précisément sur la figure de l'artiste que s'achèvera le chapitre, avec une courte réflexion sur la manière dont certains attributs canoniques, qui légitimement ont été soumis à la critique de la mytho-biographie par l'histoire de l'art (prolixité, aptitudes au mimétisme, etc.) peuvent être éclairés sous le jour de l'hétérogénéité stylistique. Loin de rechercher une quelconque « revalorisation » de ces attributs, tentant de faire ressortir des qualités qui leur seraient intrinsèques, leur évocation dans ce chapitre servira uniquement à suggérer le rôle qu'ils jouent en tant que composantes constitutives (et peut-être nécessaires) du dispositif plus large de l'hétérogénéité stylistique.

5.1 Style et hétérogénéité, médiums, relativisme et unité esthétique

5.1.1. Perception de l'hétérogénéité

Afin d'éclaircir un certain nombre de notions convoquées dans l'évaluation de composantes constitutives de l'hétérogénéité stylistique, nous proposons ici quelques considérations d'ordre général sur les rapport que peuvent entretenir les notions d'unité et d'hétérogénéité, de style et de médium artistique.

Avant toute chose, nous rappellerons à nouveau que l'« hétérogénéité », dans une œuvre d'art ou un corpus d'œuvres, n'existe pas « en soi ». Elle caractérise une expérience qui interpelle la conscience, plutôt qu'une qualité ou une composante intrinsèque de l'objet. Cette expérience n'apparaît dans le langage qu'en vertu de la rencontre d'un objet ou d'un ensemble d'objets, et d'un système de perception énonciateur. L'expérience même de l'hétérogénéité ne saurait donc être décrite comme pointant vers un fait « objectif » — comme si des objets possédaient un « quotient » d'hétérogénéité, qui puisse être mesuré dans l'absolu —, même si un nombre important d'individus peuvent partager une expérience semblable et se persuader de l'unanimité de leur jugement. Comme le souligne Meyer Schapiro, il

existe ainsi des cas d'œuvres, ou d'ensembles artistiques, à propos desquels un jugement esthétique qui porte sur l'hétérogénéité dans le style peut être renversé du tout au tout. Ainsi :

Dans l'art civilisé aussi bien que dans l'art primitif, on constate souvent que des ouvrages de styles différents sont combinés pour former un tout unique. On incorporait souvent des pierres antiques dans des reliquaires médiévaux. Il existe peu de bâtiments médiévaux qui soient homogènes, car ils sont le travail de plusieurs générations d'artistes. Ce phénomène est largement reconnu par les historiens, bien que des théoriciens de la culture aient naïvement signalé, dans le conglomérat de la cathédrale de Chartres, un modèle d'unité stylistique, en l'opposant au caractère hétérogène, sans style, des arts de la société moderne. (Schapiro 1982 : 48)

Et inversement :

I may refer [...] to a striking medieval example of a long misjudged order, the Romanesque relief at Souillac, with the story of Theophilus, the Virgin, and the Devil. It had seemed to critical observers, sensitive to this style of art, an incoherent work, in spite of its clarity as an image. Its defect was explained by its incompleteness, the result of a loss of parts when the large monumental relief was moved from its original place to the present position. Study of the jointing of the sculptured blocks of stone has shown that no part is missing ; and a more attentive reading of the forms has disclosed a sustained relatedness in the forms, with many surprising accords of the supposedly disconnected and incomplete parts. It was the radical break with the expected traditional mode of hierarchic composition in this strange and powerful work that made observers feel it to be chaotic and incomplete. (Schapiro 2000a : 41)

Ceci s'explique évidemment par le fait que la connaissance des codes esthétiques joue un rôle de premier plan dans l'appréhension de l'hétérogénéité dans le style, qui n'est après tout qu'une modalité du langage, et engage donc de façon déterminante ses diverses conventions. Bien entendu, le partage de codes esthétiques n'implique pas que tous réagissent de la même manière vis-à-vis des œuvres. Certains percevront une œuvre d'art comme un tout unifié, alors que d'autres y déceleront des aggrégats hétérogènes. Inversement, une œuvre ou un corpus d'œuvres qui sont perçus comme hétérogènes du point de vue du style pourront recéler une unité plus profonde qui passera inaperçue de tous. Ces évaluations, bien entendu, sont elles-mêmes également soumises à des variations dans le temps.

5.1.2 Note sur les transpositions d'échelle de l'hétérogénéité

La question de la perception de l'hétérogénéité et de l'unité esthétique dans le style nous amène à faire un bref commentaire sur les diverses échelles auxquelles cette perception peut intervenir, et surtout, sur la *transposition, d'une échelle à une autre, de l'interprétation du sens de cette hétérogénéité*. Lorsque Meyer Schapiro explique l'hétérogénéité stylistique chez Picasso, par exemple, il est significatif qu'il évoque spontanément divers cas de rupture dans l'homogénéité du style au sein d'œuvres individuelles du 15^e et du 16^e siècle (Schapiro 1982 : 48-49). Ce trait méthodologique discret mérite d'être relevé, parce qu'il donne à penser que l'auteur percevait peut-être des liens entre l'hétérogénéité propre à l'œuvre individuelle et celle qui existe au sein de corpus individuels. Mais le type de transfert qui est le plus fréquemment observé est celui qui établit une identité entre l'hétérogénéité qui peut caractériser un style de culture et celle qui intervient dans une œuvre ou un corpus individuel.

Il n'est pas exclu que de telles translations soient porteuses de sens. Cependant, nous devons très certainement prendre garde de confondre ou d'assimiler ces différents types d'hétérogénéité les uns avec les autres de façon trop spontanée. Par exemple, nous avons souvent mentionné les ressemblances entre l'éclectisme historiciste du 19^e siècle et l'hétérogénéité stylistique. Mais en réalité, même si le « chaos de tous les styles » qui prévaut dans la société de l'époque ressemble à l'hétérogénéité stylistique — et en a peut-être même, d'un certain point de vue, permis l'apparition —, il n'y a pas pour autant de stricte équivalence entre ces deux phénomènes du point de vue du *sens* de l'hétérogénéité observée : nous avons d'un côté une entité collective qui admet un pluralisme esthétique de plus en plus fractionné, sans lien nécessaire entre certaines de ses parties et surtout sans critères discriminatoires organisateurs ; et de l'autre un chaos de styles « construit », ordonné par une individualité qualifiée de critères discriminatoires précis qui, s'ils peuvent paraître contradictoires ou fluctuant, n'en sont pas moins plus lisiblement normés que

ne peut l'être le tissu social — celui-ci recouvrant par définition l'ensemble de ce qui existe à un moment donné. Aussi n'y a-t-il pas de contradiction dans le fait que Nietzsche fustige, comme nous avons pu le voir, l'éclectisme de styles au 19^e siècle — tout en écrivant plus tard dans *Ecce Homo* que « comme la multiplicité des états intérieurs est extraordinaire chez [lui], il y a chez [lui] beaucoup de possibilités de style » (Nietzsche 1990, vol. 2 : 1150). Un des exemples les plus intéressants de ce type de distinction peut venir de l'étude comparative de l'hétérogénéité stylistique et du collage, que nous aborderons sous peu.

5.1.3 Hétérogénéité dans le style d'une œuvre individuelle

Le collage en effet met en œuvre un type particulier de rupture dans l'homogénéité d'une œuvre individuelle. Comme nous avons pu le voir avec les cas de la cathédrale de Chartres et du relief de Souillac, il en existe d'autres. Et comme l'a souligné Schapiro, l'hétérogénéité dans l'art n'est évidemment pas l'apanage d'une culture en particulier ; en ce qui concerne les œuvres prises individuellement, on peut par exemple trouver une rupture interne du style dans des œuvres qui appartiennent à « la sculpture africaine [...] la peinture occidentale du XVe siècle [...] l'art islamique [...] l'art roman [...] » (Schapiro 1982 : 46). On peut également retrouver ce type de rupture dans des œuvres produites par certains artistes singuliers (Shakespeare). Cette hétérogénéité de styles à l'intérieur d'œuvres individuelles, qu'on observe en quantité inégale selon les époques, peut être attribuable à une variété de causes. Schapiro en esquisse quelques unes : la représentation de « types d'humanités contrastés » (Shakespeare), ou encore la « différence entre les domaines marginaux et centraux à l'intérieur de certains arts » (œuvres byzantines, art roman et médiéval). Les variations de style traduisent alors la valeur symbolique inégale que l'on attribue à certains éléments de la représentation. Quoi qu'il en soit, on doit rappeler encore une fois le rôle décisif que jouent la subjectivité ou les codes culturels du spectateur dans l'expérience d'une telle hétérogénéité et que le succès critique d'une œuvre a été, à travers l'histoire, variablement dépendant et même

souvent complètement indépendant du fait de la perception d'une hétérogénéité en son sein (Schapiro 2000a : 34).

C'est peut-être ce qui pousse Schapiro à affirmer que « l'idéal rigoureux de cohérence [soit] essentiellement moderne ». Quelle que soit la valeur de vérité de cette proposition, il semble relativement évident que la modernité soit aussi, d'un autre point de vue, le lieu de développement privilégié de l'hétérogénéité dans le style d'œuvres individuelles. Il suffit de rappeler, pour se figurer l'ampleur de ce développement, l'invention hautement déterminante, coup sur coup, du collage (Braque et Picasso, 1912) et des transparences (Picabia, 1926). Au 20^e siècle, ces deux inventions ont introduit dans les œuvres une mesure d'hétérogénéité structurelle que l'on aurait difficilement pu imaginer auparavant, et ont influencé la société bien au-delà du champ professionnel de l'art. Observons seulement l'extraordinaire fortune historique de ces inventions, du champ strictement artistique (par exemple, chez Rauschenberg, Rosenquist, Polke, Koons, Oehlen, Marcaccio etc.) aux techniques contemporaines de l'image, et nous pouvons aussitôt juger de leur impact massif sur la culture. En effet, les aspects les plus fondamentaux de la manipulation numérique de l'image dans des logiciels contemporains tels que Photoshop n'existeraient probablement pas sans ces deux contributions essentielles à la culture de l'image. Cependant, nous devons spécifier ici qu'il peut y avoir introduction explicite d'hétérogénéité dans certaines peintures — comme dans les œuvres de David Salle par exemple, qui font d'ailleurs explicitement référence aux transparences de Picabia — sans que cette hétérogénéité ne soit une véritable hétérogénéité de style. On retrouve dans les *combine paintings* de Rauschenberg quelque chose qui s'apparente à une hétérogénéité de styles — expressionnisme abstrait versus Pop Art — mais qui engage en réalité une hétérogénéité de médiums, et qui n'est finalement qu'une forme minorée de multidisciplinarité au sein d'une œuvre individuelle. Nous trouvons par contre dans l'œuvre de Gerhard Richter de nombreux exemples d'œuvres hybrides où interagissent un style proto-photoréaliste et un autre style gestuel abstrait.

Illustration retirée

Figure 49 - Pablo Picasso, *Études*, Vers 1922, Huile sur toile, 81 x 100 cm, Paris, Musée Picasso. Reproduction dans COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon, p. 12.

Illustration retirée

Figure 50 – Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911, Huile sur toile, 181 x 219.1 cm, New York, The Museum of Modern Art. Reproduction dans ELDERFIELD, John (dir.) (1993). *Henri Matisse: A Retrospective*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 24 sep. 1992 - 12 jan. 1993, New York : Museum of Modern Art, p. 219.

Il existe une œuvre particulièrement intéressante du point de vue de la juxtaposition interne de styles hétérogènes, et qui doit être évoquée ici parce qu'il est impossible de ne pas l'observer sans songer à la question précédemment évoquée de l'hétérogénéité dans le style et des translations d'échelle¹⁸⁴. Il s'agit d'une œuvre intitulée *Études* (1921/1923) [fig. 49], dans laquelle Picasso s'est peut-être inspiré de la technique employée par Renoir dans un tableau du même nom. Ici, bien que l'artiste ait posé certains gestes pour « harmoniser » la cohésion du tout — ces gestes sont visibles dans le traitement relativement unitaire qui rejoint les fragments entre eux —, nous pouvons clairement distinguer les deux styles principaux présents dans son corpus à l'époque de la réalisation de l'œuvre : cubisme synthétique et néo-classicisme. C'est précisément dans cet étrange travail d'unification des parties, qui met paradoxalement l'emphasis sur une compartimentation — et qui distingue l'œuvre à la fois d'une véritable toile d'études ou d'un collage — que ce tableau envoie le signal très clair de la conceptualisation de l'hétérogénéité stylistique par Picasso, et de sa volonté, par-delà la présentation des œuvres dans son atelier ou dans le cadre de certaines expositions, de présenter cet aspect de sa méthode de manière non équivoque. À cet égard, *Études* peut être comprise comme une sorte de réponse tardive à l'*Atelier rouge* (1911) de Matisse¹⁸⁵ [fig. 50]. Non seulement peut-on parler ici, comme le fait, dans d'autres cas, Yve-Alain Bois, d'une logique de « greffe » stylistique étrangère à la conception picturale de Matisse. Nous pourrions encore dire — en nous éloignant de Bois, qui considère les modes d'organisation de l'espace de Picasso et Matisse comme relativement opposés¹⁸⁶ — que la compartimentation

¹⁸⁴ Elizabeth Cowling soulève elle aussi cette question dans *Picasso. Style and Meaning* (2002 : 13-14).

¹⁸⁵ Dans son étude des échanges entre Matisse et Picasso, Yve-Alain Bois considère la *Cafetière et chandelier* de Picasso (8 avril 1844) comme une réponse à la *Nature morte aux magnolia* [sic] de Matisse (25 août-21 octobre 1941). « Picasso, écrit Françoise Gilot, la jugeait trop décorative. En outre la composition ouverte [...] et, autour, ces objets qui se touchaient à peine, ni franchement enchevêtrés, représentaient autant d'anathèmes pour le maître du cubisme. Cela le faisait grincer des dents. » (Gilot, citée par Bois 1999 : 173-174). Bois s'intéresse plus particulièrement, justement, à l'ouverture de la structure spatiale *all-over* introduite par le travail chromatique dans l'œuvre de Matisse, qu'il oppose au cloisonnement de la surface, et à la grille utilisés par Picasso (Bois 1999 : 173-174). Il nous semble, malgré la justesse de cette proposition, que le cloisonnement (qui est par ailleurs bien accentué, jusqu'à un certain point, dans *Cafetière et chandelier*), est plus présent encore dans *Études*.

¹⁸⁶ Bois écrit : « On pourrait dire de son esthétique [Matisse] qu'elle est une esthétique de la distraction : elle exclut tout centrage — ce qui absolument incompatible avec la chasse au trésor

orthogonale d'*Études* attire précisément l'attention, tout comme le fond rouge de l'*Atelier*, sur la planéité sur support. Les deux œuvres contredisent la profondeur suggérée par les éléments mimétiques de l'œuvre en faisant référence à la dimension schématique et argumentative qui la motive : dans les deux cas en effet, il s'agit d'un florilège stylistique d'auteur, d'une *mise en abîme du corpus* présentée dans un contexte qui évoque le *processus* du travail artistique, l'interaction entre les œuvres et leur production physique. Bien entendu, les œuvres elles-mêmes, telles qu'elles sont reproduites dans chaque tableau, donnent à voir des quotients d'hétérogénéité différents. Mais Matisse emploie l'espace-tampon qui sépare les œuvres pour unifier leur relation, faisant flotter les tableaux dans une matrice stylistique dont l'atelier comme *locus generis* devient la représentation — il décrit donc ici l'*entre-œuvres* comme lieu d'*homogénéisation* du corpus. Par ailleurs, la logique du tableau évoque, du point de vue chromatique, le processus traditionnel de construction d'un tableau, et prend ainsi l'apparence d'une œuvre inachevée. Picasso, dans un processus d'inversion, écrase l'espace de l'*entre-œuvres* jusqu'à le faire disparaître, comme pour indiquer que l'hétérogénéité ne doit pas même bénéficier d'une représentation systémique unitaire et fictionnelle pour atténuer son appréhension — bien qu'il s'approche ici d'un système de *display* taxinomique de type « atlas ». En poussant

picassienne » (Bois 1999 : 29) ; « Picasso ne peut et ne veut accepter l'organisation paratactique de l'espace *all-over* de Matisse ». Il « n'a de cesse d'affirmer [...] que les objets se doivent d'être ancrés dans un réseau de coordonnées, que l'espace est comme une boîte et qu'il n'est pas extensible » (Bois 1999 : 173-174). Bois lie même cette conception spatiale au travail du collage — ce qui nous semble très juste — ; ainsi évoque-t-il par l'anecdote suivante un cas de « greffe » stylistique pour illustrer « l'importance de l'hétérogénéité et du centrage dans l'art de Picasso » (1999 : 206) : l'artiste avait résolu un problème que lui posait le visage de son modèle dans une série de toiles peintes à la mi-mars 1949, après avoir apposé sur une de ces toiles une lithographie que l'imprimeur lui avait apportée pour le bon à tirer ; cette apposition produisait un effet visuel frappant. Picasso ne colle pas la lithographie sur la peinture, plutôt il en *peint* une réplique à l'endroit même où il l'avait apposée : « Une telle greffe est précisément ce que Matisse n'aurait jamais pu accepter dans son art : rien ne saurait être plus contraire à sa notion du « décoratif » — dans lequel le tout de l'œuvre est conçu comme une unité indivisible, qu'il s'agisse d'un tableau, d'un livre illustré, ou d'un bâtiment. Mais il y a plus à retenir de cette anecdote : non seulement les couleurs vives et les motifs décoratifs de cette série de tableaux rappellent le travail de Matisse, mais la lithographie que Picasso « peint » sur le premier d'entre eux (Z. XV, 129) est elle-même une citation d'une des nombreuses aquatintes réalisées par Matisse en 1948 [...]. Picasso les avait sans doute beaucoup admirées, car déjà dans ses illustrations pour *Carmen* [...] il avait rendu hommage à la manière dont Matisse faisait correspondre les proportions et l'échelle de la feuille de papier à celle du visage dessiné. À présent, il retrouvait son cannibalisme coutumier, faisant de la fusion entre visage et page opérée par Matisse un simple élément de collage, c'est-à-dire de ce qui est aux antipodes de toute fusion. » (Bois 1999 : 212)

chaque représentation vers l'autre à l'intérieur de l'œuvre, il évite également de reprendre la structure d'une feuille d'études traditionnelle, où l'espace non traité qui sépare les fragments indique que ce qui est observé doit renvoyer à l'idée d'un exercice en tant qu'œuvre, et comme préparation à l'œuvre. Dans *Études*, la délimitation des fragments sur une trame orthogonale reprend les limites physiques du tableau comme objet, et mime un accrochage polyvoque, de type Salon : les fragments préparent peut-être des œuvres individuelles ; ils agissent surtout comme métaphore de l'hétérogénéité stylistique en tant qu'espace discursif dialogique, de nature curatoriale, qui est une fin en soi.

5.1.4 Hétérogénéité stylistique et médiums

La question du rapport entre l'hétérogénéité stylistique et les divers médiums du champ des arts visuels doit maintenant être brièvement abordée pour deux raisons. Se pose d'abord la question des *conditions de possibilité d'apparition de l'hétérogénéité stylistique* : un examen rapide de la question montre que ces divers médiums offrent des conditions de possibilité assez inégales, en raison de leurs paramètres constitutifs respectifs. Il y a ensuite la question de l'*unification du support médiatique*, qui engage la question de la différence entre multidisciplinarité et hétérogénéité stylistique. Ces deux questions sont interreliées, comme nous allons le voir, ce qui appelle quelques précisions.

Les considérations qui suivent doivent être appréhendées avec d'importantes précautions. D'abord, l'idée même de comparer des médiums sur la base de quelconques qualités intrinsèques (relatives à l'hétérogénéité stylistique) paraîtra particulièrement aventureuse, si l'on songe à la longue histoire des débats qui ont entouré la seule question de la délimitation entre ces médiums. De toute évidence, les divers médiums n'ont pas toujours connu de limites définitionnelles claires ; et l'histoire même de la (post)modernité peut précisément être comprise, d'un certain point de vue, comme déployant une renégociation constante des limites de chaque médium — processus qui a d'ailleurs pu constituer la simple contrepartie du désir

moderniste de saisir leur spécificité. Ainsi, l'existence de médiums hybrides, de plus en plus nombreux dans la pratique artistique, mine quelque peu l'idée selon laquelle il serait possible de clore un ensemble de caractéristiques qui soient véritablement pertinentes pour chaque médium. Nous devons ensuite envisager le problème de l'évolution « interne » de chaque médium artistique : il est en effet possible d'observer des modifications historiques à l'intérieur d'un même médium qui transforment radicalement ses paramètres de base. Ainsi, si l'on songe à la photographie contemporaine par exemple, l'objet auquel est confronté le spectateur dans l'espace de la galerie peut préserver l'apparence d'une photographie « classique » ; mais l'hypothétique intervention des logiciels de transformation de l'image est susceptible d'y introduire un nombre beaucoup plus élevé de modulations stylistiques que par le passé. À la lumière de tels faits, parler des possibilités et limites de la « photographie », en tant que médium, suscitera une légitime méfiance, car il est évident que ses paramètres constitutifs se modifient à travers le temps. La question est donc de savoir si de telles modifications entraînent des développements décisifs vis-à-vis des différences entre les grandes traditions médiatiques. Nous nous contenterons de livrer ici quelques réflexions relativement élémentaires sur cette question, en laissant de côté pour l'instant les nuances qui s'imposent. Notre propos, ici, consiste seulement à donner quelques indications sur ce qui est susceptible, à un degré premier, de favoriser ou d'inhiber l'apparition de l'hétérogénéité stylistique dans un médium donné.

Nous pouvons justement revenir sur le cas de la photographie pour commencer, et reprendre le commentaire qui vient d'être fait sur sa transformation récente. Par définition, il semble que les médiums allographiques offrent moins de possibilités de variations stylistiques que les médiums autographiques. Depuis l'apparition des techniques numériques de manipulation de l'image cependant, le potentiel de variation stylistique de la photographie s'est grandement accru. Et pourtant, si nous la comparons à la vidéo ou au cinéma, il pourrait sembler évident que le potentiel de variation stylistique de ces deux derniers médias soit plus important du fait de leur dimension narrative, des techniques du montage, et ainsi de

suite. La vidéo en particulier concurrence maintenant les formes de traitement cinématographiques (relativement lourdes), tout en allégeant considérablement les paramètres de fonctionnement de la production. Depuis l'apparition des nouvelles techniques de l'image et leur appropriation par les artistes, la photographie et la vidéo — et surtout la vidéo — sont devenus des lieux d'apparition beaucoup plus probables de l'hétérogénéité stylistique. Un des facteurs qui favorise cette apparition est l'élévation récente du degré d'*unification du support médiatique*, qui rapproche désormais la photographie et la vidéo de l'écriture et de la peinture.

Par contre, le cinéma dans sa forme traditionnelle et l'architecture, pourraient probablement être perçus comme les deux médiums les moins favorables à l'apparition de l'hétérogénéité stylistique ; à peu près tout y concourt pour la rendre improbable : car c'est une vérité sociologique et historique que l'hétérogénéité stylistique ne se traduit que rarement par des entreprises collectives. Ceci ne revient pas à tenir une telle occurrence pour impossible — nous pourrions d'ailleurs simplement considérer que l'hétérogénéité stylistique, lorsqu'elle est le fait d'une entreprise collective, se pare simplement d'un sens autre que celui que nous tentons d'aborder ici. Non, l'explication véritable de la proposition selon laquelle l'hétérogénéité stylistique ne se traduit que rarement par des entreprises collectives tient aux difficultés de lecture que cette méthode présente, et à ses implications psycho-philosophiques, qui, butant fréquemment sur les motifs idéologiques qui permettent les projets collectifs, ne sont généralement pas admises par la culture¹⁸⁷. En d'autres mots, les mêmes difficultés d'appréhension qui se posent au niveau de la réception de l'hétérogénéité stylistique dans le cas de la peinture interviennent déjà au niveau de la production de l'œuvre dans le cas du cinéma et de l'architecture. Surgit ainsi de façon particulièrement significative, dans le cas de ces deux médiums, le problème de la subvention des œuvres, qui en général contribue à orienter le projet de la manière socialement

¹⁸⁷ Carole Boulbès écrit que « tout se passe comme si [Picabia] avait fondé les espoirs les plus fous dans une nouvelle forme de cinéma instananéiste, qu'il envisageait comme une alternative à sa pratique picturale ». La scénarisation d'*Entracte* et la collaboration avec René Clair en 1924 avaient donné à Picabia l'envie « de créer un collectif de cinéastes, engagés dans la réalisation de films "internationaux" » (Boulbès 2005b : 516, 517). En 1932, il déclarera, désabusé dans un texte intitulé « Entracte » : « Cette magnifique invention du cinéma qui nous donnait de si grandes possibilités est devenue un miroir à maquereaux et à putains » (Picabia 2005 : 553).

consensuelle précédemment décrite. Par ailleurs, le cinéma et l'architecture engagent tous deux, en général, des chantiers importants et des plages de réalisation longue ; il n'est donc pas fréquent de voir un cinéaste ou un architecte travaillant simultanément sur plusieurs projets d'ampleur semblable. Par définition, une telle contrainte tend à échelonner les occurrences d'hétérogénéité dans le style de l'auteur d'après les diverses phases du corpus, qui la plupart du temps est constitué d'une suite linéaire de projets particuliers. À tout ceci, nous ajouterons la dimension fonctionnelle de l'architecture, qui peut constituer une limite stylistique supplémentaire. Il vaut également de noter, pour terminer, que le cinéma, comme la photographie, possède néanmoins un fort degré d'unité en tant que support esthétique, ce qui pourrait tendre à favoriser la lecture de l'hétérogénéité stylistique, si cette dernière devait prendre forme dans ce médium.

Dans le rapport qu'elle entretient avec l'hétérogénéité stylistique, et en comparaison avec d'autres médiums, la sculpture représente un cas difficile, parce qu'elle se prête particulièrement bien à l'hybridité technique et matérielle. Ceci est particulièrement visible dans l'histoire de la modernité sculpturale. Nous pouvons constater que la sculpture, très tôt, s'est ouverte à des formes d'assemblage, de montage et d'installation qui lui ont garanti une très grande liberté de variation stylistique. Mais ce faisant, la sculpture s'est toujours tenue dans un lien de proximité à la multidisciplinarité, comme si cette propension à l'hybridité technique correspondait à une tendance interne à la multidisciplinarité. Pour cette raison, il est fréquemment difficile de savoir si, dans un corpus sculptural, l'hétérogénéité est attribuable à des paramètres techniques et matériels ou à des paramètres « exclusivement » stylistiques. Pour cette raison, la sculpture occupe une position étrange vis-à-vis de l'hétérogénéité stylistique : elle apparaît comme l'un de ses lieux d'apparition privilégiés ; et pourtant ce lieu semble être l'un des moins favorables à sa visibilité autonome et à sa mise en relief théorique. Finalement, la sculpture est, traditionnellement (et demeure toujours dans une large mesure), plus onéreuse et de manipulation moins fluide que la peinture, l'écriture ou la photographie ; dans une certaine mesure, l'expérimentation nécessaire à l'hétérogénéité stylistique est

restreinte par ces facteurs. Quoi qu'il en soit, l'origine autographique de la sculpture garantit la proximité de ses paramètres stylistiques à ceux de la peinture — et dans une moindre mesure, de l'écriture — ; elle semble donc en mesure d'absorber un quotient de variations et d'individuation plus étroitement tributaire du corps lui-même.

Peinture et écriture se tiennent à toutes fins pratiques sur un pied d'égalité, en tant que lieux d'apparition privilégiés de l'hétérogénéité stylistique. Ceci ne signifie pas, nous l'avons vu, que l'hétérogénéité stylistique puisse être seulement observée chez des artistes qui ont une pratique de peintres ou d'écrivains. De fait, les artistes convoqués ici ne sont pas exclusivement peintres, bien qu'ils le soient de manière prédominante. Mais la peinture et l'écriture sont les lieux à partir desquels l'hétérogénéité stylistique est susceptible de ressortir le plus clairement. À cet égard, écriture et peinture pourraient sembler s'opposer, dans leurs paramètres constitutifs : la première est un médium allographique, comme la photographie et le cinéma, la seconde un médium autographique. Nous ne pouvons même pas tout à fait, à vrai dire, nous attaquer à la valeur de cette distinction en évoquant l'origine manuelle de l'écriture — la « manière », l'usage du « *stylus* » — : car il est vrai qu'avant même l'invention de l'imprimerie, c'est-à-dire à l'époque où l'écriture produisait, *de facto*, des objets « autographiques », elle n'était pas pour autant un médium autographique dans le sens strict du terme ; l'essentiel de ce que l'écriture véhiculait était déjà voué à survivre à la copie. L'écriture à vrai dire a même toujours été dépendante d'une forme quelconque de reproduction pour déployer ses pleines possibilités en tant que médium. Cependant, il suffit de quitter un instant l'objet écrit en lui-même et les conditions de sa réception, pour déplacer notre attention en amont, vers le processus qui motive sa naissance et explique donc originellement ses traits, pour voir ce que l'écriture et la peinture ont en commun — nommément une mesure optimale de proximité corporelle. Ici, peinture, sculpture, écriture et musique peuvent être considérées comme appartenant à une même catégorie de médiums, qui ont en commun le même degré d'immédiateté et de sensibilité physiologique, de « filtrage » technologique faible entre le corps et l'objet produit, et un degré très réduit de

médiation sociale pour parvenir à la production de cet objet. Peut-être y a-t-il même, dans la qualité fluide de la « graphie » primitive, dans l'écriture, le dessin et la peinture, un lien de proximité sensible particulièrement fort. La peinture, écrit justement Sollers à cet effet, « *n'est pas une image, c'est une chose qui est essentiellement verbale* » (Sollers 2003 : 1030)¹⁸⁸. Et avançons finalement l'hypothèse suivante : la peinture se prête probablement encore mieux que l'écriture à l'hétérogénéité stylistique, car elle n'est pas soumise au processus d'unification qui est le corollaire de l'utilisation d'unités linguistiques formelles et de concepts prédéterminés, des blocs sémantiques codifiés qui caractérisent l'écriture. Elle procède au contraire, du moins dans ses structures les plus élémentaires, d'une logique de l'informe sur laquelle les traces singularisées du corps peuvent s'imprimer avec une spécificité très précise¹⁸⁹.

Que la peinture et l'écriture soient les lieux d'exercice du langage où s'observe le plus facilement l'hétérogénéité stylistique, surtout dans ses formes extrêmes, n'est que difficilement dissociable de l'hypothèse suivante : ouvrir une investigation sur l'hétérogénéité stylistique reviendrait peut-être à dégager une perspective inattendue sur les formes les plus extrêmes de la modernité. La peinture et l'écriture seraient-elle les lieux privilégiés d'observation de la modernité en ce qu'elle a de plus radical ? Une telle hypothèse prend évidemment à rebours la *doxa* contemporaine qui, fidèle à une veine centrale de la tradition moderne, aurait tendance à supposer, comme le faisait Gottfried Semper au 19^e siècle, que c'est l'évolution des matériaux et des techniques qui détermine les caractéristiques historiquement significatives du devenir de l'art. Or l'évolution technique de l'art,

¹⁸⁸ L'écrivain rapproche ici les notions de mémoire et de langage telles qu'elles peuvent se voir convoquées par la peinture et le texte (en vue de leur ouverture herméneutique originelle), qu'il oppose à la dimension close de l'image — et, par extension, du corps — à l'ère de sa reproductibilité technique. Ce commentaire est particulièrement intéressant parce qu'il met essentiellement en cause la division binaire qui a longtemps dominé l'histoire de l'art dans le regard qu'elle a pu porter sur la peinture : y voyant ainsi souvent, alternativement, ou bien une « image » (ce que l'on peut voir, comme dans une photographie — la perspective iconologique) ou un « style » (entendu comme « forme », c'est-à-dire, précisément dans la peinture, ce qui peut être *détaché* de l'iconographie — perspective formaliste). Pour une série de réflexions historiques très intéressantes sur les liens entre la peinture et une « pratique corporelle » du texte apparentée au théâtre comme outil d'atelier, voir également Alpers (1991 : 87-119).

¹⁸⁹ Voir note 125.

assurément, intervient de manière décisive dans son devenir. Mais son effet, loin de se limiter au niveau des réalisations de la technique artistique moderne, stimule bien plutôt la conception de l'art comme lieu de réflexion sur la technique. D'un point de vue strictement technologique, les médiums de l'écriture et de la peinture, cas rarissimes, sont restés à peu près inchangés depuis les débuts de l'art.

Ce fait peut être interprété de diverses manières, mais une de ses étranges conséquences est sans doute la prise de conscience que — d'un point de vue strictement technologique, encore une fois — tout ce qui est écrit et peint aujourd'hui aurait pu être *physiquement réalisé* au cours des siècles passés. Ici, donc, les moyens physiques ne changent pas ; seules les œuvres changent. Les moyens matériels qui ne changent pas constituent une sorte de dénominateur commun, de trame invisible sur laquelle se découpe le paysage contrasté des changements de l'art ; cette trame est le lieu d'observation privilégié de la modernité, en tant qu'elle est indépendante de l'évolution technologique, bien qu'elle n'ait d'autre choix que de se déployer, précisément par là-même, à l'aune de la question technique. Cette trame des transformations de l'art, dissociée de la trame de l'évolution de la technologie, donne à voir le passage condensé de ce qu'il était impossible de penser et de sentir pour une époque donnée à ce qu'il devient possible de penser et de sentir à une autre.

Quelques notes, finalement, sur les termes de « médium » et de « technique ». De toute évidence, ce qui vient d'être dit ici ne devrait nullement être interprété comme une dévalorisation des processus technologiques en art. Il est évident que le développement inouï de la technique moderne (*technology*) tout au long de l'histoire de l'humanité et au cours du dernier siècle ne devrait pas occulter le fait que toute pratique artistique, aussi primitive soit-elle, engage *déjà* des procédés techniques, qui précèdent les manifestations que nous qualifions de « technologiques ». Ceci tient au fait que toute praxis émane du corps sentant et pensant et que, partant d'une conception élargie de ce qui constitue une entité technique, le corps demeure à coup sûr l'outil technique, médiatique — et, par extension, technologique — le plus complexe qu'il nous soit donné d'observer, et par définition le plus opaque du point

de vue de certains aspects de son fonctionnement. Ce qui étonne dans l'émerveillement que provoquent certaines machines contemporaines — dans la « célébration démentielle des images et des appareils » (Sloterdijk 2001 : 40) —, c'est l'oubli de la sophistication extrême du corps, qui s'évalue précisément à l'aune des limites mimétiques de la machine. Dire que certaines machines sont plus sophistiquées que d'autres dépend bien entendu de critères variables. Mais le corps est une forme machinique qui précède par définition, physiquement et historiquement, la machine technologique. Quiconque s'intéresse à la relation historique entre les deux est amené à s'interroger sur la manière dont l'un infléchit la performance de l'autre, et sur les effets de réverbération que cette relation implique. Par exemple, nous devons probablement envisager de penser les notions de « difficulté » et de « facilité » de réalisation artistique, par exemple, en tant qu'elles s'appliquent à une typologie des plaisirs ou des intensités dans le déploiement machinique. Une telle typologie doit prendre en compte le facteur du temps et du renouvellement de l'expérience, ainsi que les liens entre l'intensité de l'expérience et la maîtrise du langage¹⁹⁰. Car le corps et la machine sont toujours entremêlés dans une logique où le temps de rapprochement, d'adaptation, de maîtrise et de prise de possession de la machine par le corps — c'est à dire la « mise au diapason » — réagit au temps et au rythme de l'apparition de nouvelles machines. Finalement, ce processus de réverbération prend rapidement la forme d'une interpénétration très tangible — et elle-même historiquement significative — des deux « mondes » machiniques.

5.1.5 Hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité

De tous les phénomènes artistiques, celui avec lequel on confond le plus facilement l'hétérogénéité stylistique est sans conteste la multidisciplinarité. La précision suivante, souvent évoquée au cours de cette thèse, s'impose donc ici à

¹⁹⁰ Dans ce qui vient d'être écrit, le corps comme lieu d'une « technique » n'est évidemment pas opposé, en tant que corps « physique », à un « esprit », une « psyché » ou toute autre « substance pensante ». Voir sur les rapports de l'art, de la technique et du temps Heidegger (1980, 1999), Groys (2008), Stiegler (1998, 2001).

nouveau : « hétérogénéité stylistique » n'équivaut en aucun cas à « multidisciplinarité ». L'hétérogénéité stylistique peut exister dans un corpus multidisciplinaire, mais la multidisciplinarité n'engage pas nécessairement une hétérogénéité stylistique. Nous avons pris ici pour objet un groupe de corpus « monomédiatiques » — situés dans le champ de la peinture — pour favoriser la visibilité de l'hétérogénéité stylistique et la mise en relief des problématiques qui lui sont reliées. Mais il existe évidemment des artistes qui travaillent simultanément dans plusieurs médiums, et dont la production est marquée d'hétérogénéité stylistique — comme Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Thomas Schütte, Martin Kippenberger, etc. —, tout comme il en existe qui, toujours dans une multiplicité de médiums, déclinent un style beaucoup plus homogène — Anselm Kiefer, Takashi Murakami, etc. En somme, l'hétérogénéité stylistique n'exclut pas la multidisciplinarité, mais ne saurait s'y réduire. Il est extrêmement important de clarifier la différence entre hétérogénéité stylistique et multidisciplinarité, puisque les deux phénomènes engagent des paramètres tout à fait différents. On en trouve la preuve, extrêmement révélatrice du point de vue de l'importance historique de l'hétérogénéité stylistique et de son absence de réception théorique, dans le nombre d'occurrence respectif de ces deux modes artistiques : si l'on compare le nombre très restreint d'artistes travaillant sur le mode de l'hétérogénéité stylistique à ceux, infiniment plus nombreux, qui travaillent sur le mode de la multidisciplinarité, nous prendrons rapidement conscience des caractéristiques différentes qui marquent ces deux approches. La difficulté que pose l'appréhension de styles profondément hétérogènes apparaît surtout lorsque celle-ci n'est pas camouflée par le concept (souvent évoqué en termes superficiellement progressistes) de multidisciplinarité.

5.1.6 Unité esthétique et relativisme esthétique

Dans le cas où une certaine unité synthétique peut être perçue en rapport à l'hétérogénéité stylistique, nous pouvons parler comme le propose Schapiro, d'« unité esthétique » (Schapiro 2000b). Le problème qui peut se poser alors est de déterminer la nature du lien qui crée ce sentiment d'unité — et de savoir en

particulier si ce lien est précisément de nature « stylistique ». Le type de jugement qui déclare l'existence d'une « unité esthétique » se fonde généralement sur des arguments qui font appel à la stylistique, mais qui engagent aussi bien des considérations plus larges, tenant à l'interprétation du corpus. Il est peut-être utile de s'interroger, lors de telles réflexions, sur les intérêts qui peuvent motiver en amont ce désir de lire l'unité dans l'œuvre ; car il n'est pas rare, comme nous l'avons vu, que la nature de ces intérêts soit intimement liée aux termes qui définiront cette unité.

Ainsi, il est certain que la difficile question de l'« unité esthétique » relève d'un certain nombre d'autres questions plus larges, relatives à l'esthétique et à l'herméneutique¹⁹¹. D'ailleurs, comme nous avons pu le voir, un certain nombre d'historiens et de philosophes ont proposé de voir à l'échelle d'objets individuels, ou, pourrait-on dire plus précisément, dans *tout* objet individuel, « par définition », une somme camouflée mais toujours constitutive d'hétérogénéités. Ici, nous pouvons revenir sur la proposition qui concernait la perception de l'hétérogénéité dans le style : s'il est possible d'emporter l'adhésion par une « démonstration » qui voudrait faire ressortir la dimension hétérogène ou, inversement, l'unité esthétique d'un corpus, il est évidemment impossible de « certifier » ces lectures de façon absolument objective. Le seul but qu'une telle démonstration puisse véritablement atteindre, et dont elle doive se contenter, est de faire appel, avec un succès toujours relatif, à des normes qui seraient largement partagées par certains spectateurs. De toute évidence, l'unité esthétique propre aux corpus marqués d'hétérogénéité stylistique est susceptible de poser des problèmes de mise en relief beaucoup plus importants que lorsqu'il s'agit de corpus homogènes ou plus typiquement normés. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle toute interprétation de tels corpus artistiques, traditionnellement, s'appuie sur une homogénéisation variablement artificielle des styles, pour faciliter la mise en visibilité de son unité esthétique et lancer ainsi le processus herméneutique — processus qui est habituellement la motivation même du discours sur l'art.

¹⁹¹ Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Foucault met en cause cette notion d'unité esthétique, qu'il décrit comme « unité d'écriture [...] qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes » (Foucault 1994b : 830).

Ainsi Schapiro lui-même — qui considérait que les styles pouvaient être indifférenciés dans leur valeur d'utilisation sans pour autant entraîner un relativisme des critères esthétiques —, n'est-il parvenu à décrire cette unité esthétique chez Picasso autrement qu'en affirmant tautologiquement que ce qui la constitue, c'est précisément la capacité de l'artiste à exprimer spontanément divers aspects de son expérience. Dès le début de son dernier ouvrage, justement intitulé *The Unity in Picasso's Art*, il n'avait pas fait mystère de l'équation qu'il posait entre l'unité esthétique et la psychologie de l'artiste. Et pourtant, nous nous sommes habitués à attendre davantage de l'utilisation de la notion d'« esthétique », et souhaiterions voir une telle « unité esthétique » signifier davantage que le simple reflet de l'unité psychologique de l'auteur, fût-elle apte à traduire une multiplicité d'expériences.

Si tant est qu'une entreprise qui vise à faire ressortir l'unité esthétique d'un corpus marqué d'hétérogénéité stylistique en vienne à être envisagée, il fait peu de doute qu'il faille procéder par corpus individuel, cas par cas, c'est-à-dire en abordant la difficile entreprise qui consiste à analyser les différents styles du corpus dans leur spécificité, sans exclusion, et encore la nature exacte de leurs interactions, pour mettre ensuite ces informations en relation avec d'autres paramètres herméneutiques — comme la mise en contexte historique, les relations d'intertextualité ou les paramètres psychologiques — avant d'inverser la méthode, pour éviter de partir de sélections exclusivement formelles qui aboutiraient ensuite à des motifs iconologiques. Ce qui compte au final demeurera toujours la spécificité des veines stylistiques dans le corpus ; mais comme les catégories stylistiques sont vouées à une certaine mouvance, il y a fort à parier que l'analyse nécessitera une multiplicité de « modes » de catégorisations, qui s'appliqueront successivement sur les mêmes objets, en fonction des visées de l'interprétation. L'« unité esthétique », si une telle chose devait venir à être énoncée, pourrait émerger dans le discours à partir d'un nombre significatif de recoupements sémantiques, une fois cette entreprise terminée.

Par ailleurs, le problème de l'unité esthétique soulève une question connexe : celle, souvent évoquée, du *relativisme esthétique*. Le relativisme esthétique apparaît dans la réception de l'hétérogénéité stylistique comme le principal « danger » qui la guette, et nourrit de fait l'argument principal qui fonde sa critique historique. Mais que vaut exactement, à y regarder de plus près, ce diagnostic de relativisme esthétique ? Imaginons, pour illustrer simplement la question, que nous ayons à juger d'un corpus artistique qui aurait été produit non plus par un individu, mais par un ordinateur ayant en mémoire un stock d'options stylistiques quasi-infini, et qui pourrait procéder à une quantité toute aussi grande de combinaisons aléatoires. Nous pouvons deviner qu'un tel corpus serait alors dépourvu de ce que Meyer Schapiro a qualifié d'« unité esthétique ». Il serait impossible de percevoir, au-delà des ruptures et des contradictions apparentes, le rhizome de correspondances unificatrices dans l'œuvre. Or de toute évidence, il est à peu près impossible de concevoir que quiconque produise un jour une telle somme d'objets, même avec la meilleure volonté du monde, et avec les plus fins stratagèmes. En effet, une tentative déclarée d'atteindre une configuration aléatoire, émanant d'une subjectivité singulière, est vouée à offrir un texte lisible — c'est d'ailleurs le fondement même de la description tautologique que propose Schapiro de l'unité esthétique dans l'œuvre de Picasso. L'exemple de Gerhard Richter, ici, vient à point : il est très difficile de comprendre aujourd'hui comment l'idée de Buchloh, selon laquelle Richter aurait décliné un répertoire de tous les styles picturaux, a pu être si facilement et unanimement acceptée. Richter, c'est indiscutable, a exploré une quantité de styles picturaux beaucoup plus élevée qu'à peu près n'importe quel autre artiste dans l'histoire ; mais ceci n'empêche pas qu'il y ait une infinité de styles picturaux particuliers dont il ne se soit même jamais approché, desquels il soit même demeuré soigneusement éloigné — ceci expliquant aussi qu'il soit si aisé de lire une mesure remarquable d'unité esthétique dans son œuvre. La critique, mettant l'accent sur la diversité des styles de Richter, n'est donc pas parvenue à voir ce que signifiaient certaines *exclusions stylistiques* dans le corpus du peintre.

In extenso, même un sujet qui aurait complètement abandonné toute prétention à « tenir » une position esthétique, ou une réflexion critique qui se poserait en travers des fluctuations normées d'usage, un artiste qui, donc, ferait, pour reprendre les termes souvent utilisés pour faire référence au relativisme esthétique, « tout et n'importe quoi », ne ferait jamais, précisément, simplement « tout et n'importe quoi », *nolens volens* ; le corpus retiendrait inévitablement toutes les fluctuations de l'époque et du lieu, comme une plaque photosensible, auxquelles il faudrait ajouter la cohérence qui provient de la psychodynamique subjective. Et ajoutons encore, dans le même ordre d'idées : même la succession des styles sous le régime de la mode ne s'effectue jamais, tel qu'on l'affirme habituellement, comme une pure succession aléatoire ; elle suit au contraire de très près les fluctuations idéologiques qui traversent la société et l'époque. C'est d'ailleurs uniquement en vertu de ce fait qu'il est possible de diagnostiquer des vecteurs politiques collectifs et d'établir la responsabilité politique de certains acteurs sociaux individuels. Si tel n'était pas le cas, l'histoire de l'art n'aurait pas eu à abolir à grands frais la distinction traditionnelle entre *high art* et *low art*, et à intégrer une si grande diversité d'objets dans son champ d'analyse sous l'égide des *visual* ou *cultural studies*.

L'étrange conclusion que nous devons tirer de toutes ces considérations est que *le seul cas de figure où nous puissions véritablement parler de « relativisme esthétique » dans le cas des corpus individuels est celui où la forme de langage de l'appareil subjectif qui produit les œuvres offre un niveau de complexité qui se situe au-delà de ce que les meilleures techniques d'interprétation sont en mesure d'éclairer — et où il prend par conséquent une apparence incohérente*. Ici est atteint un point hors-norme dont il peut être impossible de dire consensuellement s'il représente une forme de très haute maîtrise et d'originalité ou un dérèglement accompli de la subjectivité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la terminologie romantique, qui s'est spécialisée dans la description de processus d'individuation hors-normes, a fait grand cas de cette confusion, en suggérant un principe d'interrelation qui lierait variablement ces deux formes, qu'elle a respectivement appelées « génie » et « folie ».

5.1.7 Hétérogénéité stylistique et collage

[Pietro Roccasalva] describes his working process as "the opposite of collage": instead of incorporating external elements into the picture, he allows internal elements to spill out. (Griffin 2010 : 86)

De tous les types de rapports que l'on pourrait souhaiter établir entre diverses formes d'hétérogénéité dans le style, peu sont aussi intéressants que celui qui lie l'hétérogénéité stylistique et le collage. Ceci en vertu des deux faits suivants, qui sont tout à fait frappants : (1) il y a d'abord, le fait que le (co-)fondateur du collage (Picasso) soit aussi l'un des représentants principaux, sinon l'initiateur paradigmatique de l'hétérogénéité stylistique dans sa forme moderne ; (2) il y a ensuite et surtout le fait que le collage et l'hétérogénéité stylistique, malgré des ressemblances structurelles assez évidentes, aient connu des fortunes historico-critiques éminemment antinomiques, sans révision sur une période d'un siècle à peu près. À ces deux faits correspondent, par voie de conséquence, deux interrogations. (1) La première chercherait à savoir dans quelle mesure et avec quels arguments on peut concevoir l'hétérogénéité stylistique comme écho, voire comme transposition structurelle significative, au niveau du corpus, d'un certain nombre des effets d'hétérogénéités qui sont visibles dans le collage, et si ce lien de transposition en est également un de causalité. (2) L'autre tenterait de déterminer le rapport qui régit ces deux modes comme marquant une *différence* cette fois ; un rapport de dégénérescence par exemple, si l'on oppose effectivement le statut « authentique » du collage à celui, « inauthentique », de l'hétérogénéité stylistique ; ou encore, si l'on s'éloigne du versant critique, un rapport d'interaction ou d'interdépendance, comme si une méthode venait compléter, contrebalancer ou corriger l'autre. La ressemblance structurelle entre le collage et l'hétérogénéité stylistique est assez frappante et, d'un certain point de vue, tombe assez intuitivement sous le sens. Yve-Alain Bois a d'ailleurs pu faire remarquer, de façon très juste, que « la greffe de styles contradictoires » est une « stratégie propre au collage cubiste » (Bois 1999 : 36). La

seconde interrogation — celle qui cherche à voir, donc, un rapport *différentiel* entre les deux méthodes — semble plus complexe. Les commentaires qui suivent portent donc sur ce rapport différentiel, quoique nous partions bien de la prémisse selon laquelle l'hétérogénéité stylistique et le collage seraient effectivement, tous deux, potentiellement producteurs d'une reformulation de l'expérience esthétique — reformulation que l'on peut attribuer à une mise en relation d'éléments hétérogènes dans des ensembles circonscrits. Même à ce niveau très général cependant, comme nous le verrons, plusieurs différences significatives se révèlent rapidement.

L'essentiel de notre hypothèse, ici, se résume ainsi : dans l'analyse de la question du rapport entre l'hétérogénéité stylistique et le collage, ce sont les *conditions paratextuelles de lecture des œuvres* auxquelles on n'a pas assez porté attention. L'essentiel du problème semble découler de ceci : dans le cas du collage, l'hétérogénéité est enregistrée visuellement et totalement, « en simultané » pour ainsi dire, et il y a possibilité de mettre en relation les termes stylistiques en présence : l'hétérogénéité se déploie en prenant *l'objet individuel* comme support. L'hétérogénéité stylistique au contraire est par définition systématiquement impossible à percevoir sur ce mode : elle émerge le plus souvent dans l'esprit du spectateur sur un rythme « curatorial », non plus à partir d'un seul objet mais à partir d'une pluralité d'objets, et donc à partir d'une zone qui se trouve en quelque sorte *entre* ces objets, qui prend comme support ce qui est souvent le *souvenir* de certains d'entre eux — appelant à un retour, une vérification. La configuration et le visage de l'hétérogénéité stylistique dans un corpus est donc *toujours variable*, en fonction de la configuration des œuvres. Ainsi, il faut mettre l'emphasis sur le fait que, dans le cas de l'hétérogénéité stylistique, contrairement au collage, *l'hétérogénéité est toujours perçue et comprise proportionnellement aux possibilités d'appréhension du corpus*.

De quoi dépendent ces possibilités ? D'un certain nombre de paramètres tangibles qui rendent la perception de l'hétérogénéité stylistique beaucoup moins probable que celle de l'hétérogénéité dans le collage. Pour commencer, comme nous l'avons vu, la réflexion esthétique portant sur des problématiques de corpus est une

habitude spécialisée, qui s'est d'ailleurs constituée historiquement, depuis Winckelmann au moins, sur un certain nombre d'essentialismes qui dictent des découpes et des attributions souvent artificiellement homogènes du point de vue du style. Trop fréquemment, le corpus est représenté par un ouvrage ou une exposition nourrie des mêmes biais théoriques, qui en aura donné une image passablement tronquée — comme en témoigne le cas de Picabia, par exemple, dont on a longtemps négligé les périodes tardives ; comme en témoigne également le cas de Schwitters, dont on ignore encore systématiquement les peintures « naturalistes » (Cowling 2002 : 24). Le catalogue raisonné demeure le moyen le plus évident de faire explicitement ressortir l'hétérogénéité stylistique, mais il reste d'utilisation restreinte et l'expérience des œuvres qu'il offre demeure limitée. Finalement, même une hétérogénéité stylistique qui se donne à voir explicitement peut être « perçue » sans pour autant provoquer un désir de lecture. Souhaiter et pouvoir mettre en œuvre ce décryptage exige certaines compétences, ou du moins une intuition particulière.

Dans le meilleur des cas, le spectateur fera l'expérience d'un accrochage qui mette explicitement l'hétérogénéité stylistique en valeur, comme ce fut le cas avec Picasso lors de sa première rétrospective à la galerie Georges Petit en 1932 [fig. 1-2]¹⁹². Comme l'a montré Elizabeth Cowling, Picasso, à cette occasion, a souligné l'effet d'hétérogénéité stylistique de son corpus en juxtaposant sur les cimaises non seulement des œuvres hétérogènes réalisées à un même moment de sa carrière, mais également des œuvres stylistiquement hétérogènes réalisées à intervalles éloignés les unes des autres — déjouant ainsi l'habituelle lecture chronologique du corpus :

[...] the installation [...] was masterminded by Picasso himself, who reproduced something akin to the kaleidoscopic effects he favoured when hanging his work at home.

¹⁹² Tirant sa leçon de Matisse — dont l'image avait passablement souffert de sa rétrospective récente à la même galerie, faute de s'être personnellement investi dans son organisation —, Picasso a suspendu sa rétrospective au MoMA, prévue pour le printemps 1932, et qui devait être organisée par Alfred Barr, afin de disposer de ses meilleures œuvres pour sa rétrospective à la galerie Georges Petit à l'été de la même année (Bois 1999 : 66). La rétrospective Picasso était « de loin, la plus exhaustive des deux. Elle comprenait un nombre beaucoup plus grand de tableaux (225 numéros dans le catalogue [...]) De plus cette exposition était bien mieux équilibrée que la rétrospective Matisse. » (Bois 1999 : 74).

As photographs reveal, the pictures were grouped with only sporadic regard for chronology so that works in boldly contrasting styles were to be seen in close proximity. Some of Picasso's juxtapositions look as if they were contrived to be as shocking as possible, as when he hung a serene neoclassical of a handsome seated acrobat executed in 1923 immediately above the louche and expressionistic Portrait of Gustave Coquiot of 1901, and flanked the latter with a pair of surrealistically distorted female heads dated 1930 [...] The sense of harmony and tranquillity emanating from the painting of the acrobat was thus undermined by the licentiousness and grotesquerie of the paintings grouped immediately beneath. [...] However, when the show transferred to the Zurich Kunsthau in the autumn it was hung in a conventional chronological way, so that, for example, the two "surrealist" female heads hung alongside other paintings of the same date and similar style ; on that occasion, Picasso was not on hand to impose his vision of the trajectory of his career. (Cowling 2002 : 14-15)¹⁹³

Michael FitzGerald fait un long compte-rendu de l'évènement, et formule un commentaire sur l'accrochage, qui rejoint celui de Cowling et vaut d'être cité dans son intégralité :

The most explicit evidence of Picasso's hand is the hanging of the pictures. Picasso's arrangement ignored the standard chronological succession that is de rigueur among curators. On first view, the works seem to have been hung wherever the delivery men left them, but on closer examination the calculation in Picasso's groupings emerges. Sometimes the paintings follow a particular phase of his œuvre, but more often works from different periods are placed in the same ensemble. In one case, the 1905 standing nude Girl with a Bouquet is flanked by two of his recent "bone" figures (1929). Directly above the rose period adolescent hangs one of Picasso's monumental Neoclassical paintings of a mother and child. It, in turn, is flanked by another Rose period picture, depicting an equally massive woman, La Coiffure, and an even earlier Blue period portrait of a man [...] Despite their different dates, all these paintings treat the same subject—the human figure—on a monumental scale. In constructing this group and many others, Picasso directed the viewers to examine the internal coherence of his art. Instead of laying out his work to trace an evolution from period to distinct period, he confused the pattern by doubling back to contradict such a simple progression and call attention to both the remarkable consistency of subject matter and the variety of interpretations. This freedom of association, as opposed to a more plodding academic method, reflects an artist's constant mining of his past work to fuel his future creations. It is very hard to believe that any curator would have taken such liberties. But

¹⁹³ Pour l'accrochage de la Zurich Kunsthau, voir fig. 3. Cette même institution présentait du 15 octobre 2010 au 30 janvier 2011 l'exposition *Picasso*, qui prenait justement pour objet la rétrospective de 1932.

this arrangement also served Picasso's ends by portraying his career as one of self-reflection independent of outsiders. One might even say that the installation was a work of art itself.

Such subtleties were lost on the critics, who generally took offense at the devotion of such a grand retrospective to a contemporary artist at mid-career. Nonetheless, a version of the show traveled to the Zurich Kunsthhaus (as the Matisse show had to Basel). Although forty-nine works did not leave Paris and forty-three were added in Zurich, this show essentially maintained the balance that the Petit exhibition had. On the walls of the Kunshaus, however, the exhibition looked entirely different, since Picasso did not make the journey to install the pictures and the curators mostly fell back on a conventional chronological display [...]. (FitzGerald 1995 : 202-203 ; nous soulignons)

Nous retrouvons un même type d'accrochage, qui met en valeur l'hétérogénéité stylistique, chez Picabia, lorsque ce dernier expose à la galerie Dalmau de Barcelone [fig. 4] en 1922, ou avec Richter pendant la Documenta IX de 1992 [fig. 8]. Là, comme nous l'avons vu, les cimaises se constituent en support esthétique qui confère à l'hétérogénéité une visibilité semblable à celle du collage, en la préservant cependant — nuance importante — de toute fixité de configuration. Il n'y a jamais rien de définitif dans un accrochage qui propose une lecture de l'hétérogénéité stylistique, car ses composantes demeurent toujours *reconfigurables*¹⁹⁴.

L'hétérogénéité stylistique, répétons-le, est donc toujours perçue et comprise proportionnellement aux possibilités d'appréhension du corpus. On a vu les paramètres qui conditionnent ces possibilités. C'est dire que les deux types d'hétérogénéité n'ont pas le même mode et surtout le même *degré de visibilité*. Cette différence joue au niveau de la perception, elle fait jouer au temps un rôle variable et introduit des opérations mentales différentes. Ce qui vient d'être décrit reste vrai quelle que soit l'époque : *l'hétérogénéité stylistique est toujours plus difficile à appréhender du simple fait de la dispersion physique des œuvres ; un jeu d'hétérogénéités qui est perceptible dans son immédiateté (comme dans le cas du collage) ne peut pas être du même type que celui qui doit être reconstruit dans l'espace et le temps par des opérations extérieures au processus de création (comme*

¹⁹⁴ Pour une discussion du rôle de l'instanciation expositionnelle dans le discours sur l'art, voir Glicenstein 2009.

dans le cas de l'hétérogénéité stylistique). Un choc subversif qui est visible dans son immédiateté ne peut pas être du même type que celui qui doit être reconstruit mentalement dans le temps.

Dans les années 20, l'hétérogénéité stylistique fait « décanter » le collage ; elle tente d'en préserver le choc en le « dégraissant » de son aspect spectaculaire. Les conséquences qui découlent de la dispersion des objets hétérogènes a fait toute la différence entre l'évolution des deux méthodes, en particulier vis-à-vis de leur réception critique. Le collage a été livré tout entier au regard historique. À mesure qu'il se « stylisait » (ou, pourrait-on dire, qu'il se réifiait) lui-même, la part d'hétérogénéité qu'il comportait diminuait en effet. L'hétérogénéité stylistique au contraire, qui nécessitait une révision profonde des habitudes esthétiques s'est vue refuser les vertus dialogiques accordées au collage et a été assimilée à un éclectisme opportuniste. Le moins piquant n'est pas de remarquer que des deux méthodes, c'est le collage qui s'est rapidement et complètement banalisé, en pénétrant toutes les couches de la culture industrielle de l'image, tandis que l'hétérogénéité stylistique poursuit encore aujourd'hui — sauf exceptions très notables — un parcours presque souterrain.

Il semble, incidemment, que l'on puisse écarter un lien de causalité « génétique » entre ces deux évolutions. Un fait paraît certain : l'hétérogénéité stylistique n'apparaît pas pour « renflouer » le collage ; de fait, elle le précède dans le temps. Mais il est vrai que l'hétérogénéité stylistique dépendait peut-être de la consécration du collage pour se constituer en méthode de création explicite. Mieux : on ne peut exclure l'hypothèse que chez plusieurs artistes la normalisation du collage ait rendu l'hétérogénéité stylistique plus attrayante. Ceci expliquerait à la fois la préséance croissante de cette dernière dans la période de maturité de Picabia et l'absence quasi-totale d'une *esthétique* du collage chez Richter — phénomène auquel

on ne s'est sans doute pas assez attardé, et qui le distingue radicalement de ses congénères Polke et Oehlen¹⁹⁵.

La différence structurelle énoncée a eu, donc, un impact décisif sur l'évolution historique des deux méthodes. Si le statut du collage semble s'être stabilisé, l'hétérogénéité stylistique connaît une existence en filigrane dont l'issue est incertaine. Si cette méthode, devait se populariser dans un délai restreint, il est possible qu'elle le fasse sur le mode réifié d'un relativisme cynique ou d'un maniérisme exagéré et éphémère. Si l'hétérogénéité stylistique devait se diffuser plus profondément dans la culture toutefois, comme méthode de création conséquente, nous rentrerions dans un nouveau paradigme qui serait radicalement différent de celui du collage. Car le collage se situe encore, d'un point de vue historique, dans une course moderne à l'innovation (Heinich 1996 : 60), qui est souvent une course aux effets d'innovation. Or l'hétérogénéité stylistique, dont on peut supposer qu'elle engage des forces qui n'appartiennent que partiellement à cette course, tente de se situer en amont du terrain où elle se déroule. Une course à l'innovation esthétique procède souvent d'une simplification des termes de la praxis et d'une spectacularisation de ses procédés de surface. Ce faisant, elle est susceptible d'atrophier l'expérience des œuvres, d'appauvrir le processus herméneutique et de réduire l'interprétation des styles en fonction des tropes du discours dominant les plus caricaturaux et les plus faciles à véhiculer. Il est vrai que les artistes qui ont pratiqué l'hétérogénéité stylistique nous sont connus en raison de leur participation aux mouvements historiques de l'avant-garde, mais une étude plus approfondie de leur œuvre (comme celui de Schwitters par exemple) montre que ces pratiques avant-gardistes — fussent-elles celles qui mobilisaient l'essentiel de leur énergie — n'en excluaient pas nécessairement d'autres. L'innovation esthétique, du point de vue de la production totale, n'a pas toujours obéi aux termes simplificateurs d'une « course » quelconque — car le plus souvent, elle faisait dialoguer certains termes esthétiques avec d'autres, étrangers. Dès lors, l'hétérogénéité advient en faisant intervenir des

¹⁹⁵ Richter qualifie même son rapport au collage d'inexplicable « aversion » : « *To me it always seemed cheap, and it was too sloppy, too loose. I always wanted to make a painting.* » (Storr 2002 : 298)

ensembles cognitifs et sensoriels plus étendus que ne pouvait le faire le collage. Dans ce sens, l'hétérogénéité stylistique hypertrophie le fonctionnement du collage, c'est-à-dire, pour reprendre la question initiale, qu'elle en possède certaines caractéristiques fondamentales, tout en les modulant de telle manière qu'elle s'en différencie radicalement.

Si le collage était donc bien initialement, d'un point de vue proposé par René Payant, non « pas un discours sur les objets [ce par quoi Payant entendait à la fois objets réels et objets picturaux], ou l'histoire des objets, mais un discours sur l'utilisation des objets et sur le tableau comme objet à être utilisé » (Payant 1987 : 81), nous pouvons dire que l'hétérogénéité stylistique est non pas un « discours sur les styles, ou sur l'histoire des styles », mais bien « un discours sur l'utilisation des styles et sur le corpus comme lieu d'utilisation des styles ». Il est possible de filer la métaphore, suite à l'hypothèse de Payant selon laquelle « ce qui unifie, sémantiquement, toutes les parties du tableau [il parle ici de la *combine painting*, assimilée au collage] [...] est leur possible intégration dans la notion d'auto-référence picturale. Chaque partie ne vaut donc pas pour ce qu'elle représente en tant qu'objet, mais comme la représentation de la manipulation que la forme des objets peut recevoir et des combinaisons possibles que ces formes peuvent engendrer » (Payant 1987 : 83) — il est possible de filer la métaphore, donc, et de dire que l'unité esthétique est fondée sur une même intertextualité, cette « auto-référence picturale », chaque tableau ne valant pas, pourrions nous dire, « pour ce qu'il représente en tant que style », mais « comme la représentation de la manipulation que les styles peuvent recevoir et des combinaisons possibles que ces styles peuvent engendrer ». Mais « ce qui unifie sémantiquement le tableau » ou ici, pourrions-nous dire, « ce qui unifie sémantiquement le corpus », n'est que le principe structurel de l'hétérogénéité stylistique, qui lui permet de fonctionner comme un langage ; or les frontières négociées par ce paradigme esthétique s'étendent plus loin.

En effet, conceptualiser ainsi la spécificité de l'hétérogénéité stylistique vis-à-vis du collage reviendrait à formuler l'une de ses caractéristiques fondamentales et

distinctives : dans cette matrice large qui fait cohabiter l'avant-garde avec d'autres modes picturaux, un certain nombre de ces styles sont, comme on le sait, empruntés dans des registres que l'on pourrait dire « de non-proximité ». Comme nous l'avons vu, il s'agit probablement, pour contextualiser historiquement le phénomène, d'une complexification de la relation qu'entretiennent depuis la Renaissance les artistes avec les œuvres du passé. L'élargissement contemporain des corpus de référence, leur universalisation, sont éminemment dépendants de la mise en disponibilité moderne des ressources visuelles et cognitives rendues possibles par le développement des techniques et de l'expansion théorique associée aux travaux de l'histoire de l'art — ainsi que des plus récents efforts de réflexion sur la culture. Ce nouveau dispositif, comme nous l'avons vu précédemment, imprime un effet indirect sur l'histoire de l'art, dont il questionne les méthodes et les fins. En outre, il ne concerne pas uniquement les artistes et les historiens de l'art, mais également les critiques, les conservateurs et tous les autres acteurs des mondes de l'art, aussi bien que les non-spécialistes, notamment le grand public, à qui il tend à retirer la certitude démagogique que, par le contact avec l'œuvre individuelle, c'est l'essentiel de l'expérience esthétique qui lui est transmis. Remettre en cause cette certitude, c'est infléchir le processus de l'appréhension dans le sens d'une *plus grande mobilisation des facultés* — qui ne peut, incidemment, que bénéficier à l'expérience des œuvres d'autres époques et d'autres lieux. L'hétérogénéité stylistique ne peut être véritablement cernée, en tant que phénomène significatif, qu'à travers une intensification de l'investissement subjectif dans le processus d'appréhension des corpus artistiques dans leur totalité.

Finalement, dans cet esprit, l'hétérogénéité stylistique doit être examinée sous l'angle de sa capacité à fonctionner de manière généralement intermédiaire, *malgré* ou, peut-être doit-on dire, *en raison* du fait que la dissémination qu'elle provoque s'effectue, et gagne paradoxalement en visibilité, au sein de pratiques « monomédiatiques ». Cette capacité la distingue radicalement de l'auto-référentialité unitaire décrite par Payant et en fait le lieu de passage d'éléments cognitifs et sensoriels habituellement tenus dans une relation de non-proximité. Les ouvertures

permises par la constitution de ce nouveau dispositif, largement sous-estimées, suggèrent la possibilité d'une résolution définitive de certains rapports conflictuels hérités de la modernité esthétique et offrent de dégager à la subjectivité la voie de nouveaux régimes dialectiques.

5.2 L'hétérogénéité stylistique comme rapport au temps

Avez-vous vécu *de l'histoire* au fond de vous-mêmes, des ébranlements et des secousses telluriques, de longues et de vastes tristesses, des coups de foudre de joie ? (Nietzsche 1990, vol. 1 : 1199)

Repeatedly, I am asked to explain how my painting evolved. To me there is no past or future in art. (Picasso, cité par Cowling 2002 : 22)

Dans les sections suivantes, nous reprendrons l'hypothèse déjà avancée par la critique traditionnelle de l'hétérogénéité stylistique, selon laquelle l'existence dans un corpus donné d'un pluralisme de styles hétérogènes, implique que certains d'entre eux proviennent d'autres époques — ou d'autres cultures — et se manifestent d'une façon qui rende ces origines détectables. À partir de là, l'hétérogénéité stylistique est décrite comme un rapport particulier à l'histoire et à la modernité. Elle serait bien sûr *anti-moderniste*, si l'on songe aux critiques d'Adorno, Buchloh et Krauss — et simultanément *moderne*, si l'on songe à Manet et à Picasso, qui pratiquent eux-mêmes la « paraphrase stylistique » d'une manière qui se distingue radicalement des emprunts stylistiques traditionnels. Là, le sujet « vivrait de l'histoire », pour reprendre les termes de Nietzsche, plutôt que de copier servilement les modèles historiques.

Ou du moins pourrions-nous dire — d'une façon semblable à ce qu'a décrit T.J. Clark dans son article *Cubism and Collectivity* — que ce même sujet, conscient, après Nietzsche, que toute forme de langage revient, par essence, à une somme de

métaphores¹⁹⁶, traverserait lucidement dans sa praxis les modes historiques des diverses « procédures illusionnistes »¹⁹⁷, qu'il engagerait dans un dialogue avec le présent. Clark partage avec Krauss l'hypothèse d'une tendance à la « contrefaçon » qui sous-tendrait l'œuvre de Picasso ; il déplace par ailleurs celle-ci au cœur même du cubisme. Contrairement à l'analyse tardive de Krauss, il n'oppose donc pas un cubisme « authentique » à un post-cubisme caractérisé par le pastiche, mais réfute au contraire la « pureté » du cubisme analytique et le fantasme du « libre jeu du signifiant » supposé par l'analyse sémiotique. Pour Clark, la « contrefaçon », explicitement recherchée, consciente d'elle-même¹⁹⁸, ne serait précisément rien d'autre que le lieu de recherche le plus éprouvé du jeu obscur des procédures possibles de l'illusion picturale :

The main line of work that Picasso did from La Rue-des-Bois onward can best be described, I think, as critical and skeptical in temper, concerned above all to see if some other model of representation might be salvaged from the wreck of the nineteenth century — I mean from the masters whose versions of mimesis still mattered, in Picasso's view: the early Manet, for example, the later Puvis, the Odalisque of Ingres, Courbet at his most truculently materialist, all stages of Cézanne. (This is an odd pantheon, I know. The machinery of avant-garde retrospection in the early 1900s, which whirled on smoothly, had given Picasso a chance, it turns out, to look at shows of all the above at the Salon d'Automne in the previous five years.) The project involved, alongside toying with "primitive" alternatives to Western Painting, an unprecedented seriousness about the very aspect of Western art that the avant-garde had learnt most to despise — its effort at better and better imitation of an object-world. This meant that for two or three years Picasso's painting repeatedly set out on the way back to some ground of Western painting — painting, that is, since Giotto and Cimabue — in pursuit of that project's most basic and inescapable presuppositions. It may even be that African sculpture, which Picasso certainly fed on at this time, was recruited essentially to help that pursuit — as an aid to understanding illusionism, not disposing of it. (Clark 1999 : 193-194)

¹⁹⁶ « Let us agree, by way of preliminary, that all painting, however determined to be literal, effects some kind of metaphorical shifting of the world : that the world itself — the brute familiar — is a compound of metaphors. » (Clark 1999 : 215).

¹⁹⁷ « The old signs just are what does the main job of describing [...]; but it is exactly the picture's task to insist or insinuate that nothing could be further from the truth. [...] The picture has to proclaim, in its very form, that the tokens and icons it contains are exactly not doing the "real" work of referring. » (Clark 1999 : 217).

¹⁹⁸ « And no doubt at certain level all art is a matter of pretending — a matter of "as if" — but works of art do differ dramatically in their recognition of that fact. » (Clark 1999 : 185)

L'hétérogénéité stylistique deviendrait dans ce cas le symptôme d'une curiosité épistémologique — dans le sens d'une analytique pragmatique — qui viendrait nourrir l'œuvre, en réaction partielle à l'amnésie résultant de diverses proscriptions morales et esthétiques et de la prescription de l'homogénéité stylistique. Comme l'écrit également T.J. Clark en soulignant l'enjeu de cette prescription de façon très précise :

Picasso's questions, that is to say, are not ultimately about painting's (moral) duty to some "Real," but whether the modes and degrees of reduction arrived at in Cadaquès would result in the notion of picturing being given a new sense — first of all its procedures, then its whole ontology. Or would they result in thinning and repetitiveness, "loss of problems," a facture — genre Signac or, worse, genre Picasso — that really was merely méthodique? That last is always Picasso's great fear. (Clark 1999 : 209)

Cette curiosité ne se porte donc pas uniquement sur le passé, mais aussi sur tous les phénomènes du présent, effectuant une révision des codes esthétiques accessibles. Dès lors, une évaluation critique du phénomène ne devrait plus prendre pour objet le processus d'emprunt lui-même — qui entreprend le recours au style en tant que tel — pour s'intéresser à la modalité particulière de cet emprunt — qui juge de la pertinence du choix de style et de la nature de la paraphrase, en relation au contexte. Dès lors, la notion de « nostalgie »¹⁹⁹ esthétique, qui peut effectivement fonctionner, dans la majorité des cas, comme une sorte de levier « réactionnaire » d'origine romantique, peut être saisie comme étant discursivement surconnotée, et une source d'opposition au processus de complexification sensorielle et cognitive qui définit le rapport du sujet au temps.

¹⁹⁹ Dans une entrevue récente, Carlo Ginzburg dit expressément à propos de ce terme : « Je me méfie de ce mot [nostalgie]. En général, on parle de nostalgie avec un profond mépris. Ce n'est pas une émotion, un sentiment, une attitude très appréciée aujourd'hui, *a contrario* de la modernité. En fait, ce qu'on appelle la modernité, fait partie du dogme du nouveau, d'un progrès indéfini, qui se délivre — au fur et à mesure qu'il avance dans le temps — du poids du passé. Nous sommes arrivés pourtant, depuis une trentaine d'années, à un moment tout à fait différent. La modernité, nous la connaissons, nous vivons dedans. Nous sommes tous modernes, mais nous avons compris qu'elle avait ses limites, ses périls, qu'elle avait un caractère destructeur, et pas seulement fécond. Ainsi, nous nous sommes rendus compte que le miel du passé est très important et qu'il offre un contrepoids au pétrole du présent. Je suis tenté de croire que l'avenir de la création est dans un rapport « décontracté » avec la voix du passé » (Ginzburg, <http://www.conversations-strasbourg.com/03127.htm>, Consulté le 18 janvier 2005).

Quoi qu'il en soit, comme nous l'avons suggéré dans la section précédente, l'idée même de l'hétérogénéité stylistique comme « curiosité épistémologique » a pour contrepartie l'idée d'une subjectivité non-souveraine, qui ne serait pas en position de diriger le mouvement de cette curiosité ; ici, pour illustrer momentanément la rencontre du sujet et d'un monde par une métaphore analytique artificiellement binaire, ce n'est donc pas « l'artiste qui vient au temps » mais « le temps qui vient à l'artiste ».

5.2.1 L'artiste vient au temps

When an artist draws upon earlier work he derives from it not simply visual forms but dramatic dispositions, not only ways of defining forms but sensitivity toward the character of what is depicted.
(Podro 1982 : 129)

La nécessité de se confronter au monde formel de valeurs expressives préexistantes – qu'elles soient présentes ou passées – constitue, pour tout artiste désireux d'imposer sa manière propre, une crise décisive. (Warburg 2011 : 146)

La modernité peut être définie comme le moment où un nombre exponentiellement croissant de ressources sont mises à la disposition des artistes : ressources cognitives et théoriques, visuelles, techniques. Les artistes du début du 20^e siècle ont recours à ces ressources de manière variable mais, inutile de le préciser, toujours avec une marge de manœuvre plus importante, incomparable à celle que connaissaient leurs prédécesseurs depuis la Renaissance. Cependant, le terme même de « Renaissance » suffit à indiquer que l'art du passé était déjà une préoccupation centrale pour les artistes de cette époque — et nous n'avons qu'à interroger les glissements stylistiques observables dans l'œuvre d'un Donatello, par exemple, pour se convaincre que l'Antiquité n'était pas la seule période historique susceptible de procurer aux artistes de la Renaissance des éléments d'emprunt stylistique.

Ce qu'il faut interroger ici, c'est d'abord le *mode d'utilisation* de ces ressources chez les praticiens de l'hétérogénéité stylistique, et la manière dont ce mode éclaire de nature particulière le rapport à l'altérité et au temps. Dans le contexte de la lecture moderniste du développement de l'art, depuis la fin du 19^e siècle, il est entendu que l'utilisation de styles historiques se fait sur le mode du pastiche ; et le pastiche historiciste est essentiellement défini comme participant d'une stratégie de renforcement des structures de pouvoir dans l'ordre contemporain : l'emprunt au passé s'effectue comme une sorte de « ponction » qui touche à une période bien définie, et qui se fonde sur une lecture consensuelle de cette période, renforçant la structure idéologique dominante du présent sur un mode allégorique et proto-mythologique.

Or le type de rapport au passé dont nous devons parler dans le cas de l'hétérogénéité stylistique en est un d'*inactualité* : les formes du passé qui sont convoquées introduisent en effet une force intempestive dans la culture par leur étrangeté et leur diversité. L'hétérogénéité qui résulte d'une telle constellation de styles brouille la lecture entendue du temps, en incluant auprès des avant-gardes modernistes les formes les plus archaïques ; elle consacre un rapport inédit au temps, semblable à celui qui est élaboré par certains philosophes et historiens de l'art modernes. Ainsi, les représentants de l'hétérogénéité stylistique s'engagent dans la production d'un corpus qui se donne à lire comme un « montage » ouvert de pratiques. Unifié par la pratique d'un médium commun, le corpus monté se constitue en support « organique », construisant une trame de lecture qui rassemble des fragments hétérogènes de provenances diverses. Dans son *Histoire naturelle*, Pline évoque un objet semblable (que nous décrivons en détail ci-dessous) : produit de main d'homme, à partir d'un matériau pourtant naturel, c'est un montage monstrueux de parties hétérogènes. Il va illustrer la méditation de l'auteur sur la transmission d'éléments de connaissance et de sensibilité à travers le temps.

Pline déplore la perte des valeurs patriciennes, dont il voit le signe dans les nouvelles collections qui entremêlent dorénavant des bustes d'étrangers (entre autres

œuvres) aux empreintes en cire traditionnelles des ancêtres (Pline, 2.5, no 88). Double « égarement », donc : d'un côté par le nouveau *mimétisme* artistique, qui représente une dérive, si nous le comparons à l'*empreinte* traditionnelle du corps du parent laissée dans la cire ; de l'autre, par l'addition de représentations d'inconnus, ainsi que d'œuvres étrangères, elles-mêmes constituées de parties hétérogènes, dans les collections familiales. La figure utilisée par Pline pour illustrer la déviation de l'ordre « naturel » des choses n'est pas choisie au hasard. C'est celle d'un arbre — figure de transmission généalogique par excellence — sur lequel on aurait fait l'expérience d'une multiplicité de greffons différents, et qui en vient à porter une variété de fruits et de noix ; l'arbre finit par mourir, résultat d'une impossible concurrence de l'homme avec la nature — figure, également, de l'orgueil puni et de la volonté excessive de connaissance (pourrait-on dire de façon quelque peu anachronique). Une ambition trop grande prend un visage monstrueux : ce « montage d'arbres différents [...] *ressemblait à tout, donc il ne ressemblait plus à rien* en tant qu'arbre individuel. Il n'était plus qu'une simple « rhétorique » de la vie végétale ». La recherche d'une vitalité extraordinaire a produit une vie spectaculaire et brève, qui ne ressemble plus à la vie. Expérience scientifique, expérience esthétique, elle rassemble métaphoriquement les termes du monstrueux (*Ungeheure*) proprement moderne : « [La greffe excessive] est une *ressemblance vouée à la mort*, car elle est une ressemblance sans reste, sans mémoire, sans tradition, sans transmission généalogique. Elle est une ressemblance qui touche à tout et donc se disperse, s'épuise, quand le lien généalogique suppose, lui, un contact substantiel et subsistant avec l'origine » (Didi-Huberman 2000 : 80-81)²⁰⁰.

²⁰⁰ Yve-Alain Bois reprend également la figure de la greffe pour qualifier la mise en relations de styles différents dans les œuvres de Picasso : « Dans *Tête de femme*, et plus encore dans *Buste de femme*, Picasso accentue le caractère métonymique de son art. Même quand il travaille l'argile ou le plâtre, il ne peut s'empêcher d'aller puiser dans un stock de formes *ready-made* pour les greffer. » (Bois 1999 : 72). Voir aussi, dans le même ouvrage, p. 36 et 212 pour d'autres exemples d'utilisation du terme de « greffe » pour qualifier un emprunt stylistique.

Ce récit fascinant appelle au moins deux commentaires :

(1) D'abord il est facile d'y lire une forme première de la « critique de l'hétérogénéité stylistique », au sens large de l'expression. En effet, le texte contient, comme les critiques modernes de l'hétérogénéité stylistique, un commentaire sur *un type de manipulation plastique hors-norme qui engage une multiplicité d'hétérogénéités* — à une époque où le terme d'« art », comme on le sait, rassemble des pratiques techniques et des objets beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui. Il possède en outre un triple commentaire *moral* qui porte sur la motivation de cette manipulation-vers-la-multiplicité : (1) recherche d'un *effet spectaculaire* — démonstration d'un savoir faire technique ; (2) recherche probable du *gain* ; (3) *déviation de l'authenticité* et émiettement du lien de transmission des valeurs dans le temps — c'est la valeur métaphorique initiale de l'anecdote — ; autrement dit : forme d'absence de « sens historique », qui fait un avec le soupçon de faillite morale dans la transaction avec le monstrueux et la *sortie de l'ordre naturel et social*.

(2) D'un autre côté, ce récit fait implicitement ressortir, par la *négative*, un aspect de la *contre-critique* de l'hétérogénéité stylistique. En effet, comme nous l'avons vu, l'anecdote de Pline décrit en quelque sorte une manipulation expérimentale typique de la praxis moderne — une nouvelle méthode de démontage et de remontage du familier et de l'étranger — qui se pose *de facto* contre l'ordre « naturel », familial et juridique — évacuant, en d'autres mots, la représentation de son ancrage identitaire et essentialiste. Une telle manipulation décrit parfaitement l'hétérogénéité stylistique lorsque celle-ci prend à rebrousse-poil l'ordre monologique des modèles traditionnels et les dogmes (néo)modernistes qui prétendent symétriquement les récuser. Mais c'est *précisément* au moment où l'on souhaite *sonder* la polyvalence et les limites de résistance du corpus — ici de l'organisme végétal comme *cadre* —, que se manifeste un véritable désir de *re-connaître*, que s'engage la recherche d'une vraie « mémoire » et que s'effectue un « contact substantiel et subsistant avec l'origine ». Or si l'« origine », dans son acception habituelle, renvoie bien à un point fixe se situant dans le passé, une source

unitaire — qui résumerait en une fiction rassurante les paramètres du présent, dès lors normé, familial et ordonnant —, l'utilisation répandue du terme d'« origines » (au pluriel) pointe bien, pour sa part, en direction d'une généalogie démultipliée et stratifiée qui s'ouvrirait dans le temps, dans toutes les directions, sur un modèle rhizomatique. La *transmission* généalogique, à cet égard, ne saurait donc pas être entendue comme une simple répétition linéaire, entendue dans son sens le plus restreint, mais plutôt comme ce qui, à travers la répétition, se déplace en tous sens pour permettre au vivant d'advenir. En ce sens, la véritable « origine » devient le seul moment présent, qui étend simultanément ses ramifications en tous points dans le temps.

Comment l'artiste vient-il au temps ? — voilà peut-être ici la question essentielle. Mais peut-être est-elle mal formulée. La force de la métaphore plinienne vient de ce qu'elle résume en image le malentendu qui entoure la question du rapport au temps et aux valeurs esthético-anthropologiques qui apparaissent et disparaissent dans son mouvement. Rapport fluctuant, selon que l'on considère son instrumentalisation discursive du point de vue des normes sociales, ou les modalités particulières de son utilisation dans les corpus marqués d'hétérogénéité stylistique. La mesure de dissension à laquelle cette différence peut donner lieu, les inquiétudes qui sous-tendent le processus d'enrégimentation des subjectivités à travers l'histoire, explique l'intransigeance de la critique qui a pris l'hétérogénéité stylistique comme objet. Les corpus marqués par l'hétérogénéité stylistique portent toujours implicitement les traces des forces limitatives qui ont joué sur le développement de leur rapport au temps ; on le constate ici, ces forces sont le plus souvent de nature morale, et non éthique. Et cette inflexion morale (qui s'inscrit souvent justement, sans surprise, dans une perspective *généalogique*) est précisément ce qui brouille la lecture du type de rapport particulier qui s'installe entre le temps et l'artiste dans le dispositif de l'hétérogénéité stylistique.

5.2.2 Le temps vient à l'artiste

Prendre l'histoire « à rebrousse-poil », c'est donc, avant tout, inverser le point de vue. De même que l'optique moderne s'est fondée sur un mouvement « à rebrousse-poil » de l'ancienne théorie du rayon visuel émis par l'œil (c'est désormais la lumière que l'on sait venir à l'œil, et non l'œil qui lance ses rayons vers l'objet à voir), de même l'histoire se fonde — et recommence —, selon Benjamin, sur un mouvement « à rebrousse-poil » de l'ancienne recherche du passé par l'historien. Il faut désormais comprendre en quoi *le passé vient vers l'historien* et, d'une certaine façon, vient le trouver dans son présent, désormais compris comme *présent réminiscent*. (Didi-Huberman 2000 : 100)

What is it in the nature of the forms established in Antiquity that allows them to survive ? What causes the "renaissance" of antiquity in a certain period while other epochs — with the same heritage of images — do not convert that heritage into a living possession ? (Fritz Saxl à propos de Warburg, cité par Diers 1995 : 71)

La poésie de demain arrivera d'hier. (Picabia 2005 : 131)

Ce qui est écrit dans le texte de Didi-Huberman à propos de Walter Benjamin nous donne l'occasion de rappeler le rôle important et longtemps occulté que joue cet auteur dans l'histoire de l'art. Benjamin effectue un renversement dans le rapport à la méthode historique : le passé n'est plus compris comme un « point fixe » vers lequel porterait le regard de l'historien, point fixe correspondant à une « unité stylistique » et une « essence historique » bien définie — comme chez Panofsky. Plutôt, tout moment est conçu comme essentiellement anachronique, c'est-à-dire traversé de temporalités hétérogènes, vis-à-vis desquelles l'approche historique classique, commodément linéaire, ne peut être responsable que de déformations néfastes. La conception benjaminienne de l'histoire décrit l'image significative comme rayonnante, « émanant » temporellement, parlant de tous côtés. Les survivances de l'histoire se traduisent par autant d'anachronismes, de temporalités qui suivent une diversité de rythmes, et qui parviennent à l'historien dans la mesure où celui-ci se

met en état de disponibilité, par une attention à tous les objets et une méfiance vis-à-vis des grands systèmes de classification d'usage normés — typiquement, positivistes.

Cette approche particulière révoque la notion d'un passé comme chose morte, somme et collection d'objets « finis », prêts à être classés dans un ordre facilement déchiffrable — c'est-à-dire, d'un passé dont nous pourrions commodément disposer une fois pour toutes, et qui cesserait dès lors de poser question. Le virage intempestif imprimé par Benjamin à la pratique de l'histoire fait du passé une chose vivante, qui pousse constamment en direction du présent pour le traverser en une multiplicité de formes anachroniques. Il est difficile de ne pas voir un parallèle entre la méthode de l'hétérogénéité stylistique et celle des historiens qui se situent dans les traditions warburgienne et benjaminienne, car les forces du temps y interviennent d'une manière semblable. Voilà bien le paradoxe apparent : l'absence du fantasme d'une étude « objective » de l'histoire libère le mouvement du temps et dégage plus clairement la spécificité des ses diverses strates :

La « révolution copernicienne » de l'histoire aura donc consisté, chez Benjamin, à passer du point de vue du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel. La nouveauté radicale de cette conception — et de cette pratique — de l'histoire, c'est qu'elle part, non des faits passés « eux-mêmes », cette illusion théorique, mais *du mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien* (Didi-Huberman 2000 : 103 ; nous soulignons).

Ce qui importe ici est la critique de la subjectivité qu'une telle conception du temps emploie. Plus précisément, c'est le prédicat de l'existence du libre arbitre qui, dans la forme extrême de cette interprétation du rapport entre l'art et le temps, devient décisif. En effet, ce n'est pas l'artiste qui « décide » d'initier un nouveau rapport à l'histoire et à ses matériaux — ni même qui décide de se mettre « à disposition » des forces de l'histoire. Ce sont ces forces qui traversent elles-mêmes le temps et les subjectivités, et s'expriment à partir d'un modèle psycho-dynamique qui se déploie à l'échelle anthropologique. Nous retrouvons ici, évidemment, la tradition post-nietzschéenne de l'herméneutique moderne — et la figure correspondante de

l'intertextualité, qui prend une forme hautement désinhibée dans les corpus marqués d'hétérogénéité stylistique.

Dans son ouvrage portant sur les relations qu'entretenaient Matisse et Picasso, Yve-Alain Bois convoque la notion bakhtinienne de « compréhension active »²⁰¹ pour expliquer la nature des échanges entre les deux artistes. Ce qu'il y a d'intéressant dans l'emprunt de cette notion bakhtinienne par Bois est qu'elle permet de disposer de l'ancienne notion d'influence : « *comprendre* un énoncé, c'est *déjà* y répondre » (Bois 1999 : 16 ; nous soulignons)²⁰². Or, comme le souligne Bois, « le dialogue dont il est ici question est avant tout un dialogue entre des œuvres d'art et non entre les individus qui les ont produites » (Bois 1999 : 16). Ces échanges échappent dès lors à la contingence immédiatement contextuelle qui en guide habituellement la compréhension, pour s'ouvrir sur un réseau de dialogues historiques plus large. Ici, si l'on peut dire, le temps vient précisément à l'artiste, en

²⁰¹ « Une compréhension authentique, *active*, contient déjà l'ébauche d'une réponse. [...] La compréhension est une forme de dialogue ; elle est à l'énonciation ce que la réplique est à la réplique dans le dialogue. Comprendre, c'est opposer à la parole du locuteur une *contre-parole*. » (Bakhtine, cité par Bois 1999 : 16) « La compréhension comme "réponse", l'énoncé comme "orienté vers un interlocuteur", la somme des énoncés comme "contexte", c'est là les outils conceptuels que le système dialogique de Bakhtine nous fournit pour démêler l'écheveau complexe et changeant des relations entre Matisse et Picasso. » (Bois 1999 : 16)

²⁰² Par ailleurs, Bois convoque également un important ouvrage de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Bloom 1973), qu'il allie à une théorie des « échecs » (Bois 1999 : 22) et à la théorie mimétique de René Girard (Bois 1999 : 20) pour expliquer les phénomènes « d'appropriation stylistiques et de luttes territoriales » (Bois 1999 : 20), ainsi que la diversité des types de « lectures » engagées dans le dialogue entre les artistes, et la structure des « coups » échangés. L'attention de Bloom s'est surtout portée sur la structure œdipienne de la constitution du style, et sur les stratégies de lecture et de création mises en œuvre par les poètes pour survivre à l'influence de leurs prédécesseurs : « Les armes en question [choisies par tel ou tel poète pour tuer son père] sont des stratégies d'incompréhension. Bloom postule que toute "lecture puissante" est une "mélecture" (*misreading*), qu'une erreur cardinale d'interprétation est au fondement de la relation qu'entretient tout grand poète (ou artiste) avec l'œuvre de ses prédécesseurs » ; « Matisse avait parfaitement identifié ce que le propre prédécesseur de Bloom, W. Jackson Bate, nommait le « fardeau du passé » et caractérisait comme le problème le plus aigu auquel devait se mesurer le poète moderne. [...] [il] découvrit par lui-même une loi que les historiens de la littérature et de l'art ont appelée la "loi du grand-père" — l'idée que pour se libérer des accomplissements intimidants de leurs prédécesseurs immédiats, artistes et écrivains, dans leur recherche d'une autorité, sautent une ou plusieurs générations » ; « Une "influence", donc, n'existe que de manière négative (du moins pour ceux qui ne "succombent" pas). C'est, selon la perspective de Bloom, ce qu'un "grand" artiste doit combattre même si, comme le dit Matisse, il ne doit en aucun cas l'"éviter". Ne pas l'éviter signifie trouver le moyen d'y répondre, et ce moyen est précisément constitué par les différentes armes que Bloom regroupe sous le terme collectif de "*creative misreading*" (mélecture ou malentendu créatif). » (Bois 1999 : 17). Sur la partie d'échecs comme métaphore du processus artistique, voir également Damisch (1979).

vertu de la nature dialogique engagée par les œuvres elles-mêmes, et c'est le temps intégral qui parle : « Leur dialogue est plus qu'une conversation privée ; c'est une matrice où se rencontrent toutes les questions relatives à l'histoire de l'art figuratif » (Bois 1999 : 16). Car « leur rôle, écrit Bois, est de maintenir vivante la tradition de la peinture, pas de l'étouffer sous le feu d'assauts réciproques » (Bois 1999 : 18). Matisse et Picasso, en effet, partagent « un même désir par rapport à la tradition picturale occidentale — celui d'en chambouler fondamentalement les règles afin de pouvoir la sauver — [...] cette même ambition leur permet de communiquer et d'apprendre l'un de l'autre par leur art » (Bois 1999 : 23).

Les formulations « maintenir vivante la tradition de la peinture » et « sauver la tradition picturale occidentale » ne correspondent pas à une représentation dans laquelle certains artistes, à partir d'une position de connaissance surplombante, dirigeraient le cours de l'histoire esthétique en vertu d'un accès libre et informé à ses archives ; une telle position ignorerait que les forces historiques elles-mêmes motivent de façon illisible la nature des œuvres que ces artistes produisent. Ce dont Bois tente de rendre compte ici doit être compris comme une dynamique dans laquelle, de la même manière que les corpus et les œuvres individuelles de Picasso et de Matisse ne peuvent être simplement posés l'un contre l'autre en fonction d'un quelconque conflit œdipien, ils ne peuvent pas davantage être entrepris selon une acception moderniste étroite, dans le sens où ils seraient posés « contre » l'histoire (c'est l'évidence), ni même inversement « avec » l'histoire (dans le sens où les artistes pourraient prétendre à une quelconque « maîtrise » de ces effets) : le rapport entre l'art et le temps dans l'œuvre en est un d'indissociabilité qui se joue sur des registres plus larges ; et s'il est vrai que cette dynamique vaut pour toutes les œuvres d'art²⁰³, il est néanmoins difficile de ne pas remarquer l'étonnante propension de l'hétérogénéité stylistique à lui donner une certaine visibilité.

²⁰³ Ainsi Proust peut-il écrire : « Mais tous les grands écrivains se rejoignent par certains points, et sont comme les différents moments, contradictoires parfois, d'un seul homme de génie qui vivrait autant que l'humanité » (Proust 1971 : 276).

5.2.3 Mimétisme, pastiche

Counterfeiting is difficult work. (Clark 1999 : 218)

Tu comprends maintenant ce que ta découverte signifie, non seulement pour Manet, mais pour l'ensemble de mes déductions. L'intellectuel que je suis se réjouit toujours (pensant y trouver une heureuse confirmation de notre conception de la vie) de voir que la grossière opposition « original » versus « imitation » peut être dépassée par un point de vue médian – et supérieur – pour lequel l'imitation n'est pas un problème juridique, mais relève bien plutôt d'une psychologie de la culture. La question qui se pose est celle-ci : quel est le sens de cette intensification à l'œuvre dans l'administration du patrimoine héréditaire au cours du processus d'auto-éducation de l'homme européen ? (Warburg 2011 : 79-80)

Facilité technique, mobilité stylistique accrue, désertion vis-à-vis des systèmes normatifs — la critique de l'hétérogénéité stylistique a vu juste lorsqu'elle a soupçonné le développement des méthodes de *mimétisme* comme un axe décisif par lequel se déterminerait la question esthétique et son devenir dans la modernité. Elle s'est probablement fourvoyée, par contre, dans son association peu nuancée des notions de mimétisme et de pastiche, car il existe, de toute évidence, un spectre très large de formes de mimétisme et même de types de pastiche, entendu comme *montage*, « ce travail [qui] doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets » (Benjamin, cité par Didi-Huberman 2000 : 121).

Il est vrai cependant que le pastiche intervient fréquemment de façon décisive dans les premières phases de l'évolution artistique.

C'est pourquoi tout artiste commence par le pastiche à travers quoi le génie se glisse, clandestin [...] C'est sur ce pastiche que tout artiste se conquiert d'abord [...] L'œuvre d'art, à l'origine de toute vocation, agit tellement à la manière d'un choc, qu'on voit le style fascinant passer dans le pastiche avec ses sujets [...] Un artiste de génie devient un transformateur de la

signification du monde, qu'il conquiert d'abord en le réduisant aux formes qu'il choisit [...] Et qu'il conquiert d'abord, non sur le monde même, mais sur une des dernières formes qu'il a prises pour lui entre les mains humaines. (Malraux 1952 : 310-332)

Chez les représentants de l'hétérogénéité stylistique, cette aptitude au pastiche précoce semble une constante. Les premières phases de la production de Picasso, jusqu'à sa période bleue, donnent à voir un florilège impressionnant de styles pastichés, notablement lors de son arrivée à Paris — nous avons d'ailleurs eu l'occasion de rappeler que ce fait avait été identifié dans la presse de l'époque. Quant à Picabia, un phénomène semblable préside à ses débuts artistiques et fonde même le « mythe originaire » de sa vocation, ainsi que ses premiers succès professionnels. Thuillier reprend le même motif au sujet de Bourdon :

Ce qui donne quelque couleur à l'accusation [de ne pas avoir de manière arrêtée], c'est la précocité et la virtuosité de Bourdon. Dès sa formation, il a produit des chefs-d'œuvre. On admet d'ordinaire que jusqu'à trente ans un peintre, pour se former, copie ou imite ses prédécesseurs, voire ses contemporains. Quand Bourdon est à Rome, il regarde en effet de tous côtés : Poussin, Castiglione, Cerquozzi, Van Laer, Claude, et bien d'autres. Mais s'il copie littéralement Claude, il exécute un chef-d'œuvre que tout Rome croit de la main du maître. S'il adopte la manière de Van Laer, il peint une toile qui l'emporte sur tous les Van Laer connus. Et c'est en 1636-1637 : il n'a que vingt ou vingt et un ans » (Thuillier 2000 : 37).

Si Thuillier s'empresse de faire valoir ici l'originalité de Bourdon, c'est évidemment que la critique de l'hétérogénéité stylistique a précisément souhaité expliquer le phénomène de cohabitation de styles hétérogènes synchrones par la persistance, dans les phases tardives de la production artistique, du mode didactique que représente le pastiche — c'est-à-dire par l'« immaturité » des artistes qui se seraient laissés prendre à leur facilité technique et n'auraient pas su développer une identité propre, ou seraient revenus tardivement dans leur carrière à cette forme « primitive » de modalité esthétique dans un moment de « faiblesse » créative. De fait, les seuls endroits où l'on puisse facilement observer l'hétérogénéité stylistique sont les écoles d'art. Là, les forces conjointes des processus pédagogiques (les étudiants sont amenés, à dessein, à expérimenter avec une plus grande diversité de moyens qu'ils n'en utiliseront plus tard) et heuristiques (ils s'engagent habituellement, *de facto*,

dans une multiplicité d'approches, n'ayant pas encore « trouvé leur style ») créent les conditions d'apparition du phénomène, avant que les instances sociales des mondes de l'art n'entraînent l'homogénéisation du style. Il s'agit également par ailleurs, typiquement, d'une période où l'élève est exposé dans un temps restreint à une quantité d'exemples artistiques beaucoup plus vastes qu'il ou elle n'en a eu l'habitude, et son attention peut être retenue par une variété de points d'intérêt. Il est normal, à mesure que ses connaissances historiques se développent, qu'il ou elle ressente avec moins d'intensité la mesure d'hétérogénéité qui peut se dégager du paysage esthétique et de ses traditions, et que son propre travail puisse dès lors en porter des marques plus subtiles. Conséquemment, les différentes veines du mimétisme s'y seront également atténuées.

Il nous manque pourtant, notons-le au passage, un véritable pont méthodologique entre l'histoire de l'art et la psychologie qui puisse nous informer de la manière dont les modèles cognitifs et behavioristes seraient susceptibles d'utiliser les notions de style et de mimétisme pour décrire l'expérimentation méthodologique — ou les processus d'apprentissage en général. En effet, un ensemble de questions pragmatiques peut être avancé, qui promet d'ouvrir un champ d'études intéressant à la fois l'hétérogénéité stylistique et la compréhension du rôle de l'« esthétique » au sein de pratiques cognitives et sensorielles plus vastes. Par exemple : la pratique d'un nouveau type d'activité, quel qu'il soit, engage-t-elle nécessairement un processus de familiarisation qui prend la forme d'une expérimentation mimétique sur des « styles d'approches » possibles ? Dans quelle mesure un sujet donné est-il en mesure de puiser parmi une variété de styles d'approche ? Dans quelle mesure et dans quelles conditions met-il cette faculté en œuvre de manière tangible ? Dans quelle mesure des facteurs de conditionnement extérieurs guident-ils ces processus, les encouragent ou les découragent-ils ? Quelle est la manière dont ces processus sont distribués chez une même personne, en fonction de ses diverses sphères d'activités et quel est le rôle du contexte culturel à cet égard ? Quels sont les impacts de la déclinaison simultanée de types d'activité hétérogènes dans le processus d'apprentissage²⁰⁴?

²⁰⁴ Voir par exemple la notion de « *spacing* » chez Bjork et coll. 2010.

Quoi qu'il en soit, il est difficile de ne pas voir se dessiner ici un versant opposé de la critique traditionnelle de l'hétérogénéité stylistique, et qui peut être abordé sans aucun jugement de valeur : ce versant pourrait être décrit comme un paradigme méthodologique qui dépasserait la simple sphère esthétique, advenant à un stade historique où certaines conditions anthropologiques seraient réunies pour son développement ; il engagerait un contexte cognitif élargi, perpétuellement « rafraîchi » par (et informant à son tour) le champ de la praxis, par ses multiples « essais et erreurs » — phénomène dont l'ancien Musée imaginaire (rendu désormais malléable et accessible par les technologies de l'information) peut être vu comme l'une des premières exemplifications modernes. Le pastiche est soumis aux mêmes difficultés de définition que tous les autres phénomènes stylistiques. Toute opposition de principe entre des formes d'art qui le convoqueraient et d'autres qui seraient comprises comme n'ayant rien à voir avec lui engage, comme nous l'avons vu, des difficultés de lecture importantes ; et peut-être vaut-il mieux, plutôt que de tenter d'établir une quelconque typologie générale des modes mimétiques, s'attacher à reconnaître le lien plus profond qui attache plus généralement la logique du mimétisme aux divers modes de production de la connaissance par l'expérience²⁰⁵. Assurément, le rapport à la subjectivité qu'une telle supposition peut engager a une longue histoire²⁰⁶, et cette histoire connaît actuellement un moment fort, sous l'effet d'une rapide multiplication des techniques de production et de dissémination de l'information et de la montée en représentation et en fictionnalisation qu'elles peuvent engager — notamment dans l'univers « parallèle » des nouveaux médias. Ces nouvelles techniques semblent permettre d'augmenter un degré de fluidité subjective qui prolonge toujours plus avant dans la vie la dimension heuristique qui caractérisait anciennement les seules phases d'apprentissage. L'hétérogénéité stylistique, à cet égard, et dans la mesure où elle prend une forme accentuée dans la

²⁰⁵ Voir également au sujet des origines psychologiques, anthropologiques et religieuses du désir mimétique les travaux de René Girard, en particulier *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) ; voir aussi Bloom (1973).

²⁰⁶ Pour une discussion de la naissance du *self-fashioning* à l'époque moderne, voir Greenblatt (1980). Voir aussi la notion d'« anthropotechnique » chez Sloterdijk (2000b, 2001, 2009).

modernité tardive, peut être comprise comme la structure disséminatoire/synthétique type de ce nouveau rapport à l'expérience.

5.2.4 Préfiguration structurelle : Manet

Face à une œuvre conçue comme un étendard levé vers la lumière dans la lutte pour se libérer des entraves de la virtuosité académique, il peut paraître vain, pour ne pas dire plus, de vouloir tracer une ligne évolutive parcourant les siècles depuis l'Arcadie jusqu'aux Batignolles en passant par Rousseau. Et pourtant, dans son combat pour les droits de l'homme de l'œil, Manet a invoqué le modèle de Giorgione pour soutenir que la réunion en plein-air d'hommes habillés et de femmes nues n'avait en soi, objectivement, rien de révolutionnaire. Manet, l'homme qui s'avancait vers la lumière, avait-il besoin — telle est la question que nous posons aujourd'hui — de se poser par ce retour en arrière en administrateur fidèle de l'héritage du passé, lui dont la figuration immédiate apprenait au monde qu'on ne saurait prétendre, sans prendre part au patrimoine universel de l'esprit, trouver un style créateur de nouvelles valeurs expressives, dès lors que celles-ci puissent leur force de pénétration non pas dans le rejet des formes anciennes, mais dans les écarts subtils induits par leurs transformation ? (Warburg 2011 : 126)

Évoquons ici au passage un artiste dont la contribution peut être considérée comme significative, non pas parce que son œuvre s'apparenterait directement à l'hétérogénéité stylistique — bien que sa production ait effectivement connu, par périodes successives, des aspects relativement hétérogènes — mais parce qu'elle engage des paramètres apparentés à ceux dont il vient d'être question. Bien qu'il puisse difficilement être considéré comme un représentant de l'hétérogénéité stylistique, il est plus que probable que Manet soit indirectement responsable d'une accélération importante du développement de la forme moderne de l'hétérogénéité stylistique, très visible chez ses successeurs — notamment chez Picasso.

Notons, pour commencer, le paradoxe qui veut que l'on attribue à Manet un rôle fondateur dans l'histoire des avant-gardes modernes, par une lecture historiographique qui aboutit généralement au modernisme. Une telle lecture est paradoxale parce qu'elle estompe la tension qui existe pour Manet entre la sphère discursive de l'avant-garde et celle de l'institution classique. L'éducation artistique académique encourageait un travail sur les styles historiques²⁰⁷ limité de façon extrêmement stricte par un ensemble de normes esthétiques prédéterminées ; mais il constituait néanmoins un rapport aux archives stylistiques qui disparut à l'époque du modernisme pour réapparaître beaucoup plus tard, sous une forme altérée, dans certaines recherches contemporaines. Le dialogue entre les acquis du modèle académique (son ouverture au patrimoine historique) et ceux de l'avant-garde constitue l'un des aspects les plus radicaux de la pratique de Manet ; nous retrouvons une dynamique semblable chez la plupart des représentants de l'hétérogénéité stylistique, ce dont témoigne l'évolution des œuvres elles-mêmes, mais surtout l'évolution sociologique de leur réception et leur incorporation historique dans les discours et les réseaux institutionnels de l'art.

En outre, chez Manet, le rapport de l'artiste au patrimoine historique correspond à la disposition du « flâneur », en tant qu'observateur des formes nouvelles de la modernité (ce qui est le plus souvent remarqué), mais également des périodes historiques plus anciennes et de l'altérité culturelle en général (nous retrouvons ici une position qui s'apparente à la célèbre définition que donne Baudelaire du « peintre de la vie moderne ») ; or ce rapport n'implique en aucun cas une hiérarchisation forcée des styles, issue de lectures historiques prédéterminées. Rubin décrit ainsi Manet comme une sorte de point charnière, engageant un tournant paradigmatique dans le rapport du travail pictural au patrimoine artistique :

²⁰⁷ « In short, despite its popular reputation for utter inflexibility, the academic system actually encouraged versatility in matters of style and technique. The doctrine of "imitation", enshrined at its most basic in the exercises of copying [...] required students to absorb and parrot a range of established styles, while the different tasks imposed on them were designed to develop their competence in different genres, each with its own recognized criteria. » (Cowling 2002 : 43)

L'art moderne et l'histoire de l'art sont liés dans le sens qu'ils partagent la même position réflexive. Manet, les impressionnistes et les post-impressionnistes, les peintres du 20^e siècle, regardent l'art du passé d'une manière complètement différente de celle de la génération d'Ingres et de Delacroix. Jusqu'à 1860 à peu près, on se considérait toujours par rapport à un idéal qui était soit celui de la haute Renaissance, soit celui du haut Baroque, soit Léonard, soit Rubens, ces idéaux étant les deux faces d'une même médaille – la haute Renaissance et le haut Baroque ayant beaucoup en commun. Le changement qui a lieu avec Manet et les impressionnistes est très important, les artistes commencent à se voir, non seulement par rapport à ces traditions, mais aussi par rapport à l'art japonais, l'art byzantin, l'art roman, puis, au 20^e siècle, à l'art africain ou océanien. Cela implique une toute autre mentalité, une réflexivité par rapport à l'histoire qu'on peut rapprocher de la notion de musée sans mur de Malraux.

[...]

Il y a, au tout début de l'art moderne, un document auquel il faut revenir tout le temps, c'est la petite préface que Manet a écrite lui-même pour le catalogue de son exposition particulière de 1867. Il dit en effet (j'ai oublié les mots exacts), toujours à la troisième personne : Monsieur Manet n'a aucune intention de créer un art nouveau, il ne veut en aucun cas nier la grandeur des maîtres anciens, il ne voudrait qu'être franc (« ...être *lui-même* et non un autre »). La rupture peut coïncider avec la continuité. (Rubin 1990 : 35-36)

Le pastiche, bien entendu, n'est qu'une des formes que prend cette disposition à l'observation et à l'échantillonnage. Sa méthode engage, ainsi que l'écrit Didi-Huberman à propos de la figure benjaminienne de l'historien, « l'humilité d'une archéologie matérielle : l'historien doit se faire le « chiffonnier » (*Lumpensammler*) de la mémoire des choses [...] collectionneur des haillons du monde [...], « ramasseur », comme il dit aussi [...]. L'historien selon Benjamin est un enfant qui joue avec les lambeaux du temps » (Didi-Huberman 2002 : 201-202)²⁰⁸. Le résultat : des « *intrications* » (Didi-Huberman), qui se manifestent de manière plus ou moins visible, c'est-à-dire, en dévoilant variablement les degrés diversement atteints de suture, de fonte, de scission, de désagrégation²⁰⁹.

Il est difficile de déterminer à quel moment précis les fragments hétérogènes, toujours constitutifs, commencent à modeler le corpus dans son ensemble, définissant des apparitions différenciées sur un plan synchrone et d'une œuvre à l'autre. Quoi

²⁰⁸ Voir également, à ce sujet, Agamben (2002).

²⁰⁹ Voir par exemple l'excellente description par E. Cowling du *Retour du baptême*, d'après *Le Nain* (1917-1918) de Picasso (Cowling 2002 : 13).

qu'il en soit, il est certain que les critiques les plus caractéristiques auxquelles auront à faire face les représentants modernes de l'hétérogénéité stylistique, dans la réception de leur œuvre, apparaissent déjà en filigrane à travers les témoignages des réactions que suscite l'œuvre de Manet. *L'impossibilité, désormais, de concevoir l'œuvre sans une compréhension du corpus*, qui donne sens à ses hétérogénéités, est d'ailleurs formulée de façon précise par l'artiste lui-même, qui fait de cette cohabitation d'« inégalités » la source même de l'intérêt que peut présenter son œuvre :

Ils n'ont cessé de me dire que j'étais inégal : ils ne pouvaient rien dire de plus élogieux. Cela a toujours été mon ambition de ne pas demeurer égal à moi-même, de ne pas refaire, le lendemain, ce que j'avais fait la veille, de m'inspirer constamment d'un aspect nouveau, de chercher à faire entendre une note nouvelle. Ah ! les immobiles, ceux qui ont une formule, qui s'y tiennent, qui s'en font des rentes, en quoi cela peut-il intéresser l'art ? Je te le demande. Déterminer, au contraire, un pas en avant, et un pas suggestif, voilà la fonction de l'homme qui a une caboche ! Ils seront heureux, mon cher ami, les gens qui vivront dans un siècle ; les organes de leur vision seront plus développés que les nôtres. Ils verront mieux.

Un long silence s'étant fait à l'approche de la nuit, nous nous quittâmes sur ce mot de Manet, qu'il me répétait souvent : « Tu sais, moi, il faut me voir tout entier. Et, je t'en prie, si je viens à disparaître, ne me laisse pas entrer dans les collections publiques par morceaux ; on me jugerait mal. » (Manet est cité par Cailler et Courthion 1953, vol. 1 : 39 ; nous soulignons)

5.3 Autres traits constitutifs

5.3.1 Prolixité, facilité technique, inachèvement, fragment

Outre le jeu du temps et le mimétisme qu'il engage, et parmi les traits coïncidents qui semblent permettre au dispositif de l'hétérogénéité stylistique de se constituer et de gagner en visibilité, mentionnons tout d'abord l'extrême prolixité « matérielle » des artistes concernés. Picasso, Picabia, Richter, Bourgeois — tous ces artistes ont produit des corpus qui, nonobstant leur aspect variable, représentent au final des ensembles d'objets inhabituellement importants du point de vue strictement

quantitatif. Il est difficile de mettre une telle constatation, relevant de la simple évaluation numérique, sur le compte d'un quelconque « mythe » romantique de l'artiste prométhéen et protéiforme. Le nombre d'œuvres produites par ces artistes est un fait qui, s'il ne saurait suffir à expliquer l'apparition de l'hétérogénéité stylistique, peut néanmoins éclairer son « quotient de visibilité » — ne serait-ce qu'en vertu d'une explication statistique élémentaire qui voit le nombre de paramètres variables augmenter avec le nombre d'œuvres produites. Cette prolixité est intimement liée à une facilité technique, souvent précoce, qui semble partagée par la plupart des représentants de l'hétérogénéité stylistique, et qui peut être attestée dans les cas où subsiste une documentation photographique des œuvres de jeunesse — phénomène particulièrement frappant chez Picasso, où le catalogue raisonné fait, très tôt, ressortir l'hétérogénéité stylistique. Prolixité, facilité technique, et rapidité d'exécution — ces trois traits entrent ici dans une corrélation qui garantit à la fois les conditions de possibilité d'une marge de manœuvre qualitative, définissant donc *a priori* l'ampleur des territoires « abordables », et la mesure quantitative de ce qui peut être réalisé sur une certaine plage temporelle²¹⁰. Précisons cependant avant de poursuivre, qu'une telle prolixité ne saurait en aucun cas expliquer à elle seule l'apparition d'un quelconque degré d'hétérogénéité stylistique.

Par ailleurs, cette corrélation est attestée dans les recensements des principaux témoins historiques, qui ont typiquement eu recours aux *topoi* artistiques usuels du « caractère » ou du « tempérament » pour illustrer, conformément aux récits hagiographiques sur les vies d'artistes, une manière de détermination physiologico-esthétique historique. En effet, depuis la Renaissance, et de manière toujours plus visible à partir du Romantisme, la modernité et la post-modernité ont valorisé une interprétation particulière de cette prolixité matérielle, de façon périodique mais avec une continuité assez visible jusqu'à nos jours. Dans cette interprétation, il est possible

²¹⁰ Thuillier ainsi, à propos de Bourdon, émet ce jugement qui pourrait aussi bien s'appliquer à Picasso : « On se demande où, et par quel miracle, ce fils d'un petit peintre, mis tout jeune en apprentissage, acquiert une culture aussi vaste, aussi juste, et cette élévation spirituelle qui éclate dans les grandes compositions et transparaît jusque dans les sujets de bamboche. On s'étonne devant la facilité, qui n'est pas de simple brio, mais qui procède de la science. Pour la précocité, elle tient du prodige. Il n'y a guère que le Bernin qui atteigne si tôt à pareille assurance » (Thuillier 2000 : 34).

de voir les restes de l'ancienne dispute au sujet du statut des arts mécaniques et de leur rapport aux arts libéraux. Car il est impossible d'ignorer ici la tension qui peut lier l'« inspiration » qualitative, d'origine poétique, et la mesure d'évaluation quantitative propre au labeur technique. C'est d'ailleurs le quotient de productivité propre à la seconde qui a ultérieurement fondé la critique marxiste de l'« objet d'art » et de la peinture en particulier — objet de commodification esthétique par excellence.

Le type de disposition artistique dont il est ici question n'est donc pas abordé dans l'historiographie comme qualifiant uniquement une aptitude technique précoce ; il est aussi fréquemment décrit comme prolix, « productif » — par l'effet de la notion problématique d'« inspiration », ou sur le mode de la « fougue » (notions qui connaissent une fortune particulièrement importante à l'ère du Romantisme). Ainsi, le Tintoret est « *tutto spirito, tutto prontezza* » — l'Arétin le lui reproche dans ces termes (Tietze 1948 : 12). Vasari, toujours à propos du Tintoret : « [S]es œuvres [...] ont été exécutées [...] avec une rapidité effarante : on croyait qu'il avait à peine commencé, il avait déjà fini » (Vasari 2007 : 71). Dans « Le séquestré de Venise », Sartre emploie le terme de « foudre » un nombre incalculable de fois à propos du Tintoret, le baptisant même « Jacopo-la-Foudre ». Sa « passion », il la dirait « dévorante-précipitée » (Sartre 1964 : 303). Ses qualités : « la puissance de travail et la promptitude ; c'est le *sprint* qui l'avantage : pour peindre un bon tableau il lui suffit du temps que prennent les autres pour faire de mauvaises esquisses » (Sartre 1964 : 300). Sébastien Bourdon est décrit dans des termes semblables. André Félibien en 1688 : « son tempérament vif & impétueux le portant à travailler avec beaucoup de promptitude [...] Bourdon avoit beaucoup de feu, dispoit aisément [...] » (Félibien, cité par Thuillier 2000 : 134). Roger de Piles en 1699 : « Son Génie de feu ne pouv[oit] s'accomoder de l'inaction [...] » (de Piles, cité par Thuillier 2000 : 137). Pierre Jean Mariette, autour de 1725 : « Bourdon [...] réfléchissoit peu, plein de feu et de facilité il inventoit et exécutoit avec une étonnante rapidité, il produisoit aisément une infinité de compositions différentes sur un mesme sujet » (Mariette, cité par Thuillier 2000 : 137). Dezallier d'Argenville en 1745 : « Bourdon avoit un génie des plus féconds, beaucoup de feu, de la facilité & une grande liberté

de pinceau [...] » (d'Argentville, cité par Thuillier 2000 : 137). Taillasson, finalement, en 1807 : « Son dessin, peu correct et sans beaucoup de choix, a du mouvement, et une sorte de grandeur qui semble plus tenir de son enthousiasme que de sa science » (Taillasson, cité par Thuillier 2000 : 138).

Ce terme de « fougue » introduit également, par ailleurs, une mesure d'instabilité qui connote une propension à l'*inachèvement* (il s'apparente ainsi au latin *fuga*, « fuite », « départ subi »²¹¹), minant l'impératif de complétude esthétique qui caractérisait traditionnellement le labeur artisanal. Vasari : « [Tintoret] a parfois fait passer pour des œuvres achevées de simples esquisses, si peu dégrossies qu'on y voit les coups de pinceaux lancés de chic et dans la fièvre, plutôt qu'avec la logique du dessin » (Vasari 2007 : 368). Sartre reprend ces qualificatifs : bien que Tintoret, à ses yeux, « achève *toujours* » (Sartre 1964 : 310), ses contemporains lui reprochent néanmoins

[...] *d'abord* de travailler trop vite et de laisser voir partout sa main; on veut du liché, du fini, surtout *de l'impersonnel* : si le peintre se montre, il se conteste ; s'il se conteste, il met le public en question ; Venise impose à ses artistes la maxime des puritains : *no personal remarks*, elle prendra bien soin de confondre le lyrisme de Jacopo avec la hâte d'un fournisseur surmené qui bâcle l'ouvrage. (Sartre 1964 : 343)

Pour Roger de Piles, à propos de Bourdon « [i]l finissoit peu ses Ouvrages, & les plus finis même ne sont pas toujours les plus beaux » (de Piles, cité par Thuillier 2000 : 134). Thème repris par Jean-Joseph Taillasson (1807), « Un des principaux caractères de ces ouvrages est d'être abondans, faciles et peu terminés [...] on assure que lorsqu'il vouloit terminer davantage ses ouvrages, ils perdoient plus qu'ils ne gagnoient » (Taillasson, cité par Thuillier 2000 : 138). André Félibien, finalement, de manière encore plus explicite :

[...] On a veû mesme que ses premières pensées, & ce qu'il finissoit le moins estoit souvent beaucoup meilleur que les choses qu'il vouloit terminer davantage, parce que d'abord le feu de son imagination luy

²¹¹ On notera au passage que le terme commence à être utilisé en psychopathologie en 1901 (Rey 2006 : 1527).

fournissoit de quoy satisfaire les yeux : mais lorsqu'il taschoit de bien finir un sujet, il demouroit court, & ne pouvoit le mettre au point où il eust deû estre. Ainsi par un travail peu éclairé il obscurcissoit plutôt ses premières idées qu'il ne les rendoit claires et belles.

C'est ce qu'on a remarqué dans des portraits de sa main : car bien qu'il prist tous les soins possibles à faire une teste achevée, on voyoit que plus il vouloit approcher de la ressemblance, plus il s'en éloignoit, faute de connoistre assez les principes de son art [...] (Félibien, cité par Thuillier 2000 : 134)

Ces caractéristiques, parfois plus difficiles à appréhender lorsqu'il s'agit de corpus plus anciens, sont par ailleurs omniprésentes dans la littérature moderne et contemporaine qui prend les corpus de Picasso et Picabia pour objet. Prolixité, facilité technique, rapidité d'exécution, inachèvement — les conditions sont en place pour la constitution de corpus *fragmentaires* caractéristiques de la modernité tardive, qui porteront occasionnellement les marques d'une nostalgie impuissante du grand édifice classique²¹². Propension aux recommencements perpétuels, table rase²¹³ et valorisation du « premier jet »²¹⁴ — « Je reste toujours ébahi quand j'achève quelque chose, écrira Pessoa. Ébahi et navré » (Pessoa 1999 : 174) — la « fougue » qui peut caractériser les corpus marqués d'hétérogénéité stylistique peut donc très précisément, être entendue comme une manière de « fugue », de « fuite » — et l'on retrouve d'ailleurs très tôt dans la caractériologie de ces artistes les connotations de

²¹² Nostalgie très visible ultérieurement chez Pessoa. « Considérant parfois la production abondante ou du moins les écrits, achevée et d'une certaine ampleur, de tant de gens que je connais ou dont j'ai entendu parler, j'éprouve une envie incertaine, une admiration dédaigneuse, un mélange incohérent de sentiments mêlés.

Réaliser une chose quelconque et la terminer, la mener à bien [...] oui, réaliser quelque chose d'achevé m'inspire, peut-être, bien plus de l'envie que tout autre sentiment.

Et moi, [...] qui n'ose écrire que des morceaux, des passages, des extraits de l'inexistant, moi-même, dans le peu que j'écris, je suis imparfait à mon tour. Mieux vaudrait, par conséquent, ou bien l'œuvre achevée, même mauvaise, car ce serait en tout cas une œuvre ; ou bien l'absence de toute parole, le silence total de l'âme qui se reconnaît incapable d'agir. » (Pessoa 1999 : 115) Nietzsche, pour sa part : « Ça, vous figurez-vous donc avoir forcément affaire à une œuvre fragmentaire parce qu'on vous la présente (et ne peut vous la présenter) qu'en fragments ? » (Nietzsche, cité par Safranski 2000 : 146)

²¹³ « Tout effacer sur le tableau, du jour au lendemain, se retrouver à neuf à chaque aurore, dans une revirginité perpétuelle de l'émotion — voilà, et voilà seulement ce qu'il vaut la peine d'être, ou d'avoir pour être ou avoir été ce qu'imparfaitement nous sommes. Cette aurore est la première du monde [...] Ce qui sera demain sera autre, et ce que je verrai sera vu par des yeux recomposés, emplis d'une vision nouvelle. » (Pessoa 1999 : 23)

²¹⁴ On notera au passage la concomitance historique de cette culture de la spontanéité et de l'inachèvement — la valorisation du « premier jet » — et l'avènement de l'invention esthétique strictement nominaliste/conceptuelle. Il est particulièrement frappant d'observer chez Picabia la collusion de ces deux modes esthétiques.

rapidité de mouvement et de « désertion » vis-à-vis des normes en usage qui fonderont ultérieurement la critique de l'hétérogénéité stylistique dans sa forme moderne.

5.3.2 Valeur du temps, appropriation partielle/partiale, mémoire

Revenons ici un instant — s'il doit être question de l'hétérogénéité stylistique comme méthode et des paramètres qui sont susceptibles de contribuer à sa constitution — sur la question de la rapidité d'exécution et des moyens techniques que celle-ci emploie. Il est alors question non plus de la valeur de l'imitation, mais de la valeur du temps. En réalité, ces deux valeurs sont interreliées. En effet, le temps intervient comme facteur déterminant dans le processus d'imitation : plus on consacre de temps à l'observation et au travail, plus la « qualité » de l'imitation, semble-t-il, est susceptible de s'améliorer — plus l'imitation sera « convaincante », en tant que somme de preuves que le style a été compris de l'intérieur et traversé. Mais passer un *excès* de temps sur le versant laborieux de l'imitation déplace l'attention sur les détails et menace de faire perdre de vue la logique d'ensemble du style et ce sur quoi il peut ouvrir. Simultanément, l'attention doit toujours, dans un mouvement de va-et-vient, revenir sur ces détails, dont la nature précise contribue toujours à déterminer celle de l'ouverture. On reconnaîtra ici la critique de l'ancienne philologie, dans les *Considérations inactuelles*, qui prenait à l'époque la forme d'une énonciation de type : « trop d'histoire tue la vie ». En effet, prendre l'histoire comme matériau esthétique, pour Nietzsche, c'est donner une *impulsion* langagière à la connaissance qu'elle procure — ici, la figure antinomique évoquée en filigrane est celle de l'historien positiviste. Pour un artiste, prendre des styles pré-existants comme matériau esthétique, c'est donc au mieux, d'un point de vue critique, pouvoir agir comme le propose Nietzsche — ce qui signifie : ne pas se perdre dans les méandres d'une accumulation sans fin de faits, et dans le mirage fascinant du démontage analytique et de la reconstitution « philologique », pièce par pièce, d'un fragment du passé, d'un style étranger. Une telle appropriation ne peut s'effectuer qu'en vertu d'une intuition subjective, d'une certaine mesure de perspectivisme cognitif et d'un

penchant vers une forme plus ou moins consciente de vitalisme. Le résultat est une rapidité parcellaire dans l'appropriation des styles — un « feu », pourra-t-on dire à propos de Bourdon²¹⁵ — une aptitude à ne pas confondre vérité scientifique, paramètres constitutifs du style, et fantasme mythagogique de connaissance totale ; à trouver, de fait, un « équilibre » dans la technique d'échantillonnage, entre vérité et « volonté de style ». Ce faisant, il est dans l'ordre des choses que le style soit « ponctionné » et réorienté :

Nietzsche on le sait n'était pas un lecteur patient, mais il allait à sa manière au fond des choses. Il lisait rarement des livres de bout en bout, mais il lisait en eux avec un instinct infailible pour ce qu'ils lui apportaient d'intéressant et de stimulant. Ida Overbeck dit à ce propos : « Il m'a confié qu'en lisant un écrivain, il était toujours frappé par de courtes phrases ; il y reliait ses pensées et sur les piliers qui se présentaient ainsi à lui, il fondait un nouvel édifice » (Safranski 2000 : 114)²¹⁶.

Finalement, nous devons mentionner parmi les attributs corollaires d'une telle disposition le rôle de la mémoire, qui doit être en mesure de stocker des informations parfois détachées de leur système originel, et procéder sur des plages temporelles considérables de sélections qui empêchent la surcharge d'informations. « Une intuition des *manières*, une mémoire incomparable feront de Bourdon l'un des meilleurs "connaisseurs" du siècle » (Thuillier 2000 : 34), écrit Thuillier, qui déplore néanmoins que l'on ait fait de cet artiste « une mémoire trop pleine » (Thuillier 2000 : 36) ; et selon Pierre-Jean Mariette : « Ajoutez que Bourdon avait une mémoire des plus heureuses. Elle lui fournissoit à propos des réminiscences de certains effets piquants et extraordinaires qui s'étoient imprimés dans son esprit, et

²¹⁵ « Il n'y a point eu en France de peintres dont la manière ait plus approché de celles des maîtres d'Italie que Sébastien Bourdon ; le séjour qu'il avoit fait à Rome, à Venise et dans quelques autres villes d'Italie avoit été cependant si peu considerable, qu'il ne lui avoit pas été possible d'y étudier avec application, et quand il l'auroit pu, son génie vif et impetueux s'y seroit opposé. Il n'avoit fait, pour ainsy dire, que parcourir les ouvrages des plus grands maîtres, et reconnoître leurs manières, son génie plein de feu et de discernement l'avoit mis en état d'en saisir le beau, avec une promptitude merveilleuse, et cela lui avoit suffy et tenu lieu des plus longues études [...] » (Pierre-Jean Mariette, cité par Thuillier 2000 : 137)

²¹⁶ On se souviendra que Nietzsche, pour sa part, exhortait au contraire ses lecteurs à le lire attentivement, « en philologues ».

c'étoit alors que s'abandonnant si heureusement à des manieres differentes de la sienne, il paroissoit au dessus de luy même » (Mariette, cité par Thuillier 137)²¹⁷.

5.3.3 Facteurs incidents

Avant de clore ces réflexions sur le rôle des procédés mimétiques dans le dispositif de l'hétérogénéité stylistique, nous souhaitons proposer au passage deux traits supplémentaires et quelque peu étonnants, qui semblent propres à certains des artistes évoqués ici. Nous nous permettons de noter ces caractéristiques parce qu'elles nous paraissent interagir de manière intéressante avec les notions de subjectivité et de mimétisme. Cependant, nous souhaitons vivement relativiser l'idée selon laquelle ces caractéristiques seraient déterminantes dans la constitution du dispositif de l'hétérogénéité stylistique ; et souligner encore, de façon plus large, que l'évocation de ces caractéristiques nous situe — plus encore que le rapport précédemment décrit à la prolixité, à la facilité technique, ou à l'inachèvement — dans une position très problématique : car les indices et les supputations avancées s'appliquent à un nombre si restreint de cas qu'il semblerait normal de douter qu'ils soient même très approximativement représentatifs d'un ensemble de traits constitutifs de l'hétérogénéité stylistique. Dans un tel contexte, il serait peut-être même plus juste de parler de coïncidences. Nous ne saurions donc, évidemment, tirer de quelconques conclusions définitives sur le rapport qui existerait entre ces traits récurrents et le dispositif de l'hétérogénéité stylistique. Mais, quoi qu'il en soit, certaines occurrences sont suffisamment intéressantes pour que nous les notions rapidement ; elles peuvent se révéler encore plus significatives, non seulement à partir de leur valeur intrinsèque, et de leur interrelation, mais surtout en raison de la relation qu'elles sont susceptibles d'entretenir avec d'autres aspects de la réflexion sur l'hétérogénéité stylistique — il sera à cet égard particulièrement intéressant de garder à l'esprit, au long des prochains paragraphes, le souvenir des critiques historiques précédemment évoquées.

²¹⁷ Et Jean Joseph Taillason, semblablement : « Sa mémoire lui donna facilement une connoissance superficielle de beaucoup de choses [...] » (Taillason, cité par Thuillier 2000 : 138)

Deux commentaires doivent être notés au passage, avant même qu'il ne soit question de pratique artistique. Tout d'abord, comme on l'aura peut-être déjà remarqué, plusieurs représentants de l'hétérogénéité stylistique ont en commun, du point de vue de leur identité, une forme quelconque de clivage culturel : Sébastien Bourdon était un protestant dans un royaume catholique, Picasso un espagnol andalou vivant en France, Louise Bourgeois une française vivant à New York ; Picabia se disait « né à Paris d'une famille cubaine, espagnole, française, italienne, américaine » et avait, de son propre aveu, « l'impression très nette d'être de toutes ces nationalités à la fois » (Picabia 2005 : 61) — cosmopolitisme attesté par ses nombreux voyages entre la France, les Etats-Unis, la Suisse et l'Espagne. Pessoa a vécu en Afrique du Sud pendant de nombreuses années et rédigeait fréquemment ses chroniques en anglais. Richter a connu deux régimes totalitaires relativement antinomiques — le nazisme et le communisme — avant de passer à l'ouest pour y découvrir le modèle capitaliste contemporain²¹⁸. Ce qui est vrai de ces artistes l'est aussi des penseurs dont on peut arrimer le travail à une pensée de l'hétérogénéité stylistique : Nietzsche, comme on le sait, ne possédait pas de passeport, à partir du moment où il obtint sa charge d'enseignement en Suisse ; il passa une grande partie de sa vie en apatride, voyageant entre l'Allemagne, l'Italie et la Suisse. Warburg se disait « hambourgeois de cœur, juif de naissance et florentin d'esprit » (Bing 1960 : 113). Évidemment tout clivage culturel n'est pas nécessairement susceptible d'entraîner un quotient quelconque l'hétérogénéité stylistique ; cependant, dans la mesure où des processus d'auto-narrativité plus ou moins conscients président à une énonciation philosophique ou artistique, voire tout simplement psychologique (Ricoeur 1990), il semble évident qu'un tel clivage puisse et doive se trouver en position d'interagir avec d'autres mécanismes liés à l'hétérogénéité stylistique. Ici, bien entendu, l'éventualité d'un principe combinatoire à l'œuvre ne devrait pas être confondue avec une quelconque notion de causalité directe.

²¹⁸ Voir à cet égard la célèbre performance de Richter et Konrad Lueg intitulée *Life with Pop : A Demonstration for Capitalist Realism*, qui s'est déroulée au magasin de meubles Berges à Düsseldorf en 1963.

Une autre coïncidence étonnante vaut également d'être notée — à titre strictement indicatif, encore une fois, et sans qu'il soit nécessaire d'en tirer une quelconque conclusion. Il semble bien que, dans l'ensemble des pratiques qui font l'objet de la présente étude, le degré d'ouverture du dispositif de l'hétérogénéité stylistique puisse se révéler concomitant à la consommation périodique ou ponctuellement répétée de substances chimiques (médicaments ou drogues) par le sujet chez qui elle est observée. Les figures qui donnent à voir les dispositifs les moins systémiques (Picasso), les plus éclatés (Picabia) ou dangereux par leur capacité à transiger avec l'altérité (Nietzsche), correspondent à celles pour lesquelles la consommation plus ou moins fréquente de substances — telles que le haschich²¹⁹, l'opium²²⁰ ou encore le chloral (et une panoplie d'autres médicaments dans le cas de Nietzsche) — est avérée. On sait par ailleurs que Warburg a également été soumis à une « cure d'opium » sous la supervision de Ludwig Binswanger (Didi-Huberman 2002 : 378)²²¹ et semble avoir continué à en consommer par après. En contrepartie, fait potentiellement significatif, chez les figures où l'hétérogénéité stylistique est plus « froide » ou « systémique » (Pessoa, Richter) — en d'autres mots plus « contrôlée » —, un tel rapport à ces substances, de l'aveu même des personnes concernées, n'existe pas²²². Ici, encore une fois, une telle constatation ne saurait donner lieu à l'hypothèse d'une causalité directe entre un ensemble de modifications chimiques chez le sujet — et, par extension, psychologiques, donc cognitives et sensorielles —, et l'hétérogénéisation du style. Mais les répercussions réelles de cette coïncidence dépendent peut-être du rôle qu'elle joue au sein d'une chaîne plus complexe d'événements et de conditions. Ainsi, cette question pourrait être mise en relation avec la question précédemment abordée du rapport entre style de langage et psychopathologie.

²¹⁹ Rappelons ici que Baudelaire décrit assez symptomatiquement l'effet du haschich comme un « moyen de multiplication de l'individualité » (Baudelaire 1966 : 165).

²²⁰ Duchamp : « *In 1911-1912, [Picabia] went to smoke opium almost every night. It was a rare thing, even then.* » (Duchamp, cité dans Mundy 2008b : 15)

²²¹ Voir aussi Binswanger et Warburg (2007).

²²² Richter explique même par cette abstinence l'évolution de son amitié avec Sigmar Polke (Richter 2002 : 71).

5.3.4 Mimétisme, empathie, sensorialité

« Exprimer une chose comme elle est », ce n'est pas dire sa vérité depuis une hauteur conceptuelle assurée dans son jugement. C'est se fondre empathiquement dans le mode d'expression propre à la chose, son style d'être. C'est se faire le phasme de la chose. (Didi-Huberman 2002 : 399)

Puisqu'il est ici question du mimétisme et de son éventuel rapport à la psychologie, il faut souligner avant de poursuivre que l'hypothèse proposée précédemment, selon laquelle les rapports au mimétisme et à la connaissance seraient indissociables, doit se doubler d'une hypothèse semblable qui concerne cette fois les rapports entre la connaissance et l'expérience sensorielle — le processus du mimétisme subsumant un ensemble de phénomènes qui convoquent au premier chef l'expérience sensorielle. L'aptitude à imiter de façon convaincante engage des « notions d'empathie et d'incorporation », qui sont également fondamentales pour la pratique de l'hétérogénéité stylistique. De nombreux témoignages indiquent que Warburg possédait lui-même de telles aptitudes²²³. Il a décrit en termes d'« imitation par identification (*nachahmen* [...] *identifizieren*) » et de « *compénétration* » (Didi-Huberman 2002 : 403) le processus de sensibilisation stylistique au monde : ici

²²³ Kenneth Clark rapporte que « [Warburg] disait lui-même que s'il avait été plus grand de cinq pouces (car il était, si c'est possible, encore plus petit que Berenson) il serait devenu un acteur ; et je peux bien le croire, tant il avait, à un degré étrange, voire inquiétant (*uncanny*), le don de l'imitation (*the gift of mimesis*). Il pouvait "s'incorporer" dans un personnage ("*get inside*" *a character*), en sorte que, lorsqu'il citait Savonarole, il nous semblait entendre la voix puissante et autoritaire du frère dominicain ; mais lorsqu'il citait Politien, il y avait toute la délicatesse et la légère artificialité des cercles médicéens. » (Didi-Huberman 2002 : 394). On voit ici que certains traits d'empathie et de sensibilité sont intimement liés au perspectivisme. Aussi : Warburg disait vouloir « observer l'aptitude [des artistes de la Renaissance] à cet acte esthétique qu'est l'"empathie" en train de devenir une force constituant le style » (*den Sinn für den ästhetischen Akt der "Einführung" in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten*) » (Didi-Huberman 2002 : 401). On retrouve une formulation frappante de ce mouvement empathique chez Flaubert, qui le lie au processus d'écriture : « À force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer » (Flaubert, cité par Didi-Huberman 2002 : 399). Svetlana Alpers écrit par ailleurs qu'« il existe [...] des documents étonnants — encore que d'un type particulier — qui montrent que les peintres avaient la réputation d'être de bons acteurs [...] Le goût de Goltzius pour le travestissement se retrouve dans son art ; ainsi il fit, entre autres choses, des pseudo-gravures de Dürer qui trompèrent les experts eux-mêmes. Lorsque Van Mander loue Goltzius pour ce qu'il appelle ses "manières protéennes" (un trait habituellement associé à l'époque aux acteurs), c'est le peintre capable d'assumer des rôles différents qu'il nous suggère d'admirer. » (Alpers 1991 : 98)

intervient, écrit Warburg, le « processus corporel d'empathie mimique (*mimische Einfühlung*) » (Didi-Huberman 2002 : 404), l'empathie étant « une force constituant le style » (Didi-Huberman 2002 : 408).

À cet égard, il y a quelque chose de trompeur dans le visage de l'hétérogénéité stylistique, qui peut prendre l'apparence d'une disposition esthétique que caractériseraient la violence, la recherche de modes langagiers extrêmes, non-nuancés — contrastes forts entre les styles, dimension idéologique conflictuelle au niveau des expériences subjectives (du point de vue de la réception sociale de l'hétérogénéité stylistique en particulier), hypertrophie occasionnelle de la métanalyse et du monstrueux. En outre, on notera que le dispositif de l'hétérogénéité stylistique aura souvent été lié, dans l'histoire de ses œuvres et des artistes qui les ont produites, à une sorte de sémantique « machiste » (on se reportera ici à la littérature psycho-critique qui n'a pas manqué d'aborder sous cet angle des figures telles que Picasso, Picabia ou Nietzsche). Or le paradoxe est précisément que la violence hétérogénéisante qui s'exerce réellement ici concerne non seulement l'individu dans son rapport aux codes idéologiques, mais encore et surtout les corpus eux-mêmes, en tant qu'ils portent sensiblement les traces de cette violence, plutôt que d'en faire réellement émaner les effets.

Didi-Huberman ne s'y est pas trompé, qui a vu — d'après les commentaires de Warburg, Nietzsche et Burckhardt (Agamben 1998) — chez Nietzsche et Warburg de véritables sismographes du temps : leur corps enregistre les plus fines fluctuations historiques, avec des degrés de résistance plus ou moins élevés aux débordements plus violents de ses forces — cette sensibilité extrême qui dans l'ordre de son économie enchaîne parfois si fatalement dispersion et violence. « *Toute image*, écrit justement Didi-Huberman, *part du corps et revient au corps* » (Didi-Huberman 2002 : 404, nous soulignons). Pessoa exprime une idée semblable et lui fait également correspondre une sensibilité mnémonique : « Je suis une plaque photographique d'une proluxe impressionnabilité. Tous les détails se gravent en moi, de façon démesurée par rapport au tout. Elle m'occupe de moi seul. Le monde

extérieur m'est toujours, à l'évidence, sensation pure. Je n'oublie jamais que je sens » (Pessoa 1999 : 517-518)²²⁴. Ou encore : « Plus élevée est la sensibilité, plus subtile est sa capacité de sentir, et plus *absurdement* elle vibre et frémit aux moindres choses » (Pessoa 1999 : 436). Finalement, Picabia en 1924, dans « Encore un péché mortel » : « Le rôle d'un artiste, si toutefois c'est un rôle, ce que je ne pense pas, devrait être de raconter, de projeter hors de lui-même le centième de millimètre dont est faite notre acuité nerveuse » (Picabia 2005 : 547).

À tout parier, l'idée très impopulaire selon laquelle il y pourrait y avoir des systèmes biologiques développés de façons plus complexes que d'autres du point de vue sensoriel et nerveux — et, faute que cette idée soit formulée de manière un peu plus explicite et « positive » plutôt qu'à partir d'une simple intuition (ce que l'état actuel de la science ne saurait évidemment permettre) — cette idée, donc, continuera probablement de ne rencontrer qu'incompréhension et résistance critique (du moins auprès d'un large public). En effet, quel que puisse être le degré de vérité d'une telle hypothèse, la culture trouvera probablement toujours difficile, par principe, d'admettre explicitement l'idée d'une inégalité constitutive des facultés subjectives. Ancrer une telle inégalité dans la biologie ne fait encore rien pour la rendre plus acceptable aux yeux d'une communauté occidentale que soude depuis plus d'un demi-siècle le souvenir traumatisant de projets politiques qui souhaitaient arrimer le fait culturel à la biologie. Que ces deux entreprises n'aient rien à voir l'une avec l'autre en définitive, et que la sensibilité individuelle soit tout autant tributaire du contexte que d'éventuels paramètres biologiques ne change rien à l'affaire. Ici sont réunies toutes les caractéristiques d'un tabou, ou du moins d'une question dont on peut dire que les conditions ne sont pas réunies pour que nous commencions même à

²²⁴ « Pour certains de ceux qui me parlent et m'entendent, je suis une âme insensible. Je crois pourtant être plus sensible que la grande majorité des gens. Ce que je suis, en fait, c'est un être sensible qui se connaît bien et qui, par conséquent, connaît bien la sensibilité. » (Pessoa 1999 : 406) Plus loin, p. 441 : « L'acuité de mes sensations devient une sorte de maladie qui me reste étrangère. Elle est subie par un autre, dont je suis la partie malade, car je sens véritablement comme si je dépendais d'une capacité plus grande à sentir. Je suis comme un tissu particulier, voire une simple cellule, sur laquelle pèserait la responsabilité d'un organisme tout entier » ; et encore : « Forger une acuité et une complexité immédiates à nos sensations les plus simples, les plus inévitables, conduit, comme je l'ai dit, à augmenter immodérément la jouissance qui provient de la sensation, mais tout autant à accroître de façon indésirable la souffrance qu'elle provoque également. » (Pessoa 1999 : 503)

l'envisager. Il faut probablement distinguer avec un minimum de tact psychologique, à ce stade, la critique de l'*ethos* romantique d'une part, qui cherche légitimement à discréditer des effets combinés de motifs mythologiques et martyrologiques, fréquemment instrumentalisés sur le plan idéologique — et, d'autre part, le ressentiment qui accompagne presque toujours la réception collective des effets de maîtrise du langage lorsque ceux-ci prennent une forme hautement singularisée.

Quoi qu'il en soit, il suffit de jeter un bref coup d'œil sur les corpus des représentants de l'hétérogénéité stylistique pour voir la centralité très nette qu'y occupe la question de la violence et de ses répercussions sur le corps comme support de perception, ne serait-ce que sur le plan iconographique — sur le mode tragique et sexuel chez Picasso et Bourgeois, technique et politique chez Picabia et Richter par exemple. Dans tous les cas, cette violence est toujours médiatisée par une représentation psychologisée et dramatique du corps, même lorsque la question de la reproduction mécanique semble être à l'avant-plan. Le recours à des représentations de ce type pointe en direction des effets sensoriellement enregistrés de la violence et soulève l'hypothèse que l'hétérogénéité stylistique elle-même relève d'une réponse à cet enregistrement, engageant une violence dans le corpus qui mime structurellement les effets de « cassure » auxquels peut être soumis le sujet lui-même²²⁵. De quoi procèdent ces effets de cassure de l'expérience et comment la perception participe-t-elle du processus d'hétérogénéisation ? La conscience de la perception de l'hétérogénéité est le point de croisement d'une trajectoire — celle d'un monde

²²⁵ Cette hypothèse recoupe d'ailleurs très précisément le narratif génétique du développement de la dissociation psychologique, considérée comme réaction à un traumatisme précoce. Par ailleurs, Michael Diers propose que l'interprétation warburgienne du « pastiche » décrive celui-ci comme une réaction anthropologique au trauma et à la peur: « *Warburg does not only see [the rediscovery of the repertoire of the classical forms] as a stylistic or visually rhetorical element: the fact that one remembers and uses certain forms does not only stem from a historicizing or historicist orientation or fashion. [...] The forms live on, one remembers them, because the basic questions of orientation remain the same for humankind in all ages. In spiritual distress and in the struggle for level-headedness — "Sophrosyne" — it is "Mnemosyne," the European memory of images, that provides older topoi. The main features of artistic objectifications, which borrow from the "mnemonic" energies of collective recollection, is neither the limited, explicit, and instrumentalizing reference to the past nor a concept of memory, but rather those characteristics which indicate how fear as the decisive driving force can be overcome through contemplation. Works of art are products of these expressive energies; to Warburg they are retained as engrams in a collective memory, products of a process of balancing on the model of the present, which also hold "energies" for the future and are thus never completely done with historically.* » (Diers 1995 : 72 ; nous soulignons)

donné, dans son devenir — et d'une autre — celle d'un système perceptif, reconducteur de langage. Comme nous l'avons maintes fois mentionné, il n'y a pas d'hétérogénéité « objective » en soi. La prise de conscience et la conceptualisation de l'hétérogénéité sont des signaux ponctuels qui apparaissent toujours variablement, à l'intérieur d'un système donné, et a fortiori d'un système à l'autre. Le nombre, la régularité, la diversité et l'intensité de ces croisements sont des marqueurs du quotient de violence qui s'y détermine et se traduit dans la production hétérogénéisée du langage. La conclusion erronée qui pourrait être tirée de ce fait est que l'hétérogénéité stylistique implique une érosion dans la perception des contrastes, qui résulterait d'une répétition pathologiquement recherchée et augmentée de l'expérience d'hétérogénéisation. En réalité, c'est bien en vertu d'une sensorialité perceptuelle atypiquement « vive » qu'existe la possibilité d'une appréhension, dans tout objet apparemment homogène, d'une coalescence d'hétérogénéités, et la reconduction dynamique de ces hétérogénéités dans le langage. Chaque objet, pris de relief, s'ouvre sur une multiplicité d'objets ; chaque monde s'ouvre sur une multiplicité de mondes, qui à leur tour se subdivisent à nouveau.

Conclusion

Les remarques de clôture du chapitre précédent ne devraient en aucun cas suggérer au lecteur l'idée d'un quelconque « retour » vers une conception romantique de la figure de l'artiste : les caractéristiques individuelles qu'elles engagent n'interviennent qu'en tant que composantes indissociables du dispositif de l'hétérogénéité stylistique, lui-même disséminé à travers le temps et les subjectivités. En effet, si « [...] l'invention en art n'est plus seulement plastique, mais aussi biographique, identitaire » (Heinich 1996 : 61), si les processus d'empathie et d'autostylisation évoqués peuvent bien, dans leur acception stricte, être compris dans la perspective d'un héritage esthétique romantique et de sa transformation sous l'égide du régime de compétitivité instauré par le capitalisme tardif, il va de soi qu'une telle logique contributive est également indissociable, par ailleurs, d'une conception intertextuelle de l'hétérogénéité stylistique, qui nie elle-même l'autonomie mythagogique de la « fonction auteur ».

Nous retrouvons ici l'une des tensions récurrentes dans les travaux proposés, dont nous espérons qu'elle aura contribué à une description relativement nuancée du phénomène étudié. La recherche de sens se déploie toujours dans une logique qui, souhaitant avancer un certain nombre d'hypothèses ou de perspectives sur son objet, s'attache néanmoins à éviter toute impulsion tautologique (toute tentation de clore prématurément le champ de l'enquête pour donner de cet objet une vision unifiée et définitive) ; elle semble se trouver, dans le cas de l'hétérogénéité stylistique, convoquée aux limites de la négociation méthodologique la plus fine.

Une telle négociation s'est imposée d'entrée de jeu, avec la définition même du phénomène étudié. Ici, nous pourrions résumer la proposition précédemment avancée de la façon suivante : une description qui se refuse à un certain quotient de rigidité dans ses termes mêmes semble paradoxalement être celle qui est en mesure d'atteindre à un plus haut niveau de précision définitionnelle. Pour mettre une telle logique en œuvre il nous a d'emblée paru loisible, tout au long de nos travaux, de

recourir à un certain nombre d'illustrations, sans toutefois nous pencher de façon trop appuyée sur la disponibilité de telles illustrations pour clore le corpus. En effet, l'existence de « preuves » visuelles ou textuelles ne saurait à elle seule ne pas nous obliger à considérer une extension du phénomène dans des sphères ou de telles preuves ne seraient pas accessibles. Il y a d'ailleurs fort à parier qu'une partie importante du « sens » de l'hétérogénéité stylistique — si tant est que nous puissions faire appel à une telle notion — tient précisément au lien dialectique et mouvant qui attache les objets qui s'offrent à la réflexion d'ensemble à ceux qui échappent à la dimension positiviste de l'enquête.

Comme nous l'avons vu, la question des limites du corpus s'est dès lors imposée comme l'un des premiers lieux d'interrogation sur les effets « rhétoriques » de l'analyse ; bien qu'une approche stylistiquement hétérogène de l'hétérogénéité stylistique (parfaitement métalogue) se soit révélée impossible dans le contexte de ces travaux — n'aurait-elle pas d'ailleurs elle-même engagé une sorte d'effet tautologique, ruinant ainsi la possibilité d'une tension intéressante entre les modes de langage engagés ? —, nous avons d'abord voulu entreprendre l'enquête du point de vue d'une réflexion sur ses motivations hypothétiques — décrire l'hétérogénéité stylistique, n'était-ce pas *déjà*, en définitive suggérer un ensemble de paramètres qui éclaireraient les motivations de son étude ? En d'autres termes : que valait même, pour commencer, l'hypothèse d'une description « scientifique » de l'hétérogénéité stylistique ? Cette hypothèse, par ailleurs, pouvait-elle être tout simplement posée comme la contrepartie légitime d'une quelconque description instrumentalisante de ce phénomène ? Quels modes précis d'instrumentalisation, par ailleurs, une telle description aurait-elle engagé ? Les termes d'une telle réflexion, esquissés dans le premier chapitre, ont trouvé leur développement naturel dans la continuité qui devait ultérieurement les lier aux critiques de l'hétérogénéité stylistique.

Il nous a donc paru légitime de suspendre par la suite toute description définitive du phénomène, effectuée à partir d'une circonscription rigide s'effectuant au niveau du temps, des cultures, ou des médiums. Certes, nous disposions d'un

ensemble de productions artistiques dont nous pouvions dire qu'elles correspondaient à la définition initiale de l'hétérogénéité stylistique, conçue comme cohabitation simultanée dans un corpus individuel de styles hétérogènes. Cependant, il était impossible de ne pas prendre en considération les variations d'échelle et de sens produites par la « lentille » méthodologique empruntée (qu'il s'agisse, par exemple, d'une analyse à petite échelle, qui observerait des différences de styles précises au sein de corpus donnés, avec des mesures d'hétérogénéité très variables ; ou au contraire d'une analyse qui se pencherait sur la signification plus large du dispositif, entrepris à la lumière d'une comparaison entre des pratiques individuelles différenciées). Un ensemble de problèmes semblables se posait à la définition historique de l'hétérogénéité stylistique. Nous aurons, là encore, privilégié une approche qui pouvait rendre compte de la coexistence de deux hypothèses : celle d'une historicité du phénomène (ici nous pourrions comprendre l'hétérogénéité stylistique comme phénomène historiquement circonscrit, avec un ensemble d'interprétations qui la rattacherait à un contexte culturel et historique donné) et celle de sa transhistoricité (là, nous pourrions entreprendre la description d'un dispositif transversal, habité de lignes de continuité et de ruptures, qui donnerait à voir un ensemble de caractéristiques dont l'intérêt relève précisément de leur confrontation avec des données historiques « dures »). Dire que ces deux hypothèses devaient « coexister » revenait à éviter toute prise de position monovalente vis-à-vis des discours de la méthode historique (entre « vérité » et « fiction »). Nous avons avancé la notion de « récits structurants » pour proposer une lecture du phénomène qui, fidèle à son objet, permette de préserver tout au long des travaux une certaine hétérogénéité de perspectives.

Quoi qu'il en soit, même de telles précautions méthodologiques ne pouvaient faire l'économie d'un doute plus profond qui touchait les unités terminologiques plus élémentaires qu'elles engageaient. Ainsi, nous avons proposé une lecture de la notion de style qui, s'appuyant sur la littérature historique, visait à rendre plus explicites certains aspects de son évolution, en particulier ceux qui semblaient susceptibles d'éclairer l'hétérogénéité stylistique. Comme nous l'avons vu, la notion de style

visuel est apparue de façon non équivoque pendant la Renaissance, à l'époque où un certain nombre de transformations sociales provoquaient l'apparition d'une réflexion sur les arts dans le champ textuel. Dès lors, la performativité de cette réflexion devenait indissociable de ce champ textuel plus large, et des valeurs idéologiques qu'il véhiculait. Il devenait subséquent possible d'observer l'apparition d'un ensemble d'énonciations normatives et d'interrogations sur le style visuel individuel qui engageait une certaine forme de propriété (la notion d'*auteur*, importée des arts libéraux), rendait compte de phénomènes d'influence, et dessinait avec une certaine clarté la perspective d'un discours critique sur les conditions de possibilité de ces formes de style individuel. Ce type de discours, déterminé par son contexte d'apparition, s'est étendu dans le temps sur le mode de la biographie héroïque d'artiste (une approche dont les *Vies* de Vasari sont longtemps demeurés la référence canonique) jusqu'à ce qu'un ensemble de transformations épistémologiques n'implémente, avec Winckelmann, une approche plus globale de l'art, prenant cette fois pour objet non pas une quelconque suite d'accomplissements individuels, mais bien une logique d'enchaînements des phénomènes artistiques (les styles collectifs), entrepris du point de vue plus large d'une histoire culturelle. Pour soutenir l'édifice de cette entreprise théorique, Winckelmann a eu recours à une découpe des œuvres qui se fondait sur une conception « formelle » du style, bien que sa lecture particulière de l'histoire culturelle ait fortement orienté la mise en œuvre tangible de cette conception. Avec Winckelmann est ainsi apparue une conception du style qui, malgré ses acquis méthodologiques, appuyait l'idée d'une corrélation déterminée — et désormais prescriptive — entre l'époque, la culture et le style. Comme nous l'avons vu, le mouvement amorcé par Winckelmann s'est amplifié dans les travaux ultérieurs de Wölfflin qui, sous l'effet de l'influence croissante de la science dans le champ des études sur la culture, proposa un arrimage de l'appréhension de l'art aux processus physiologiques, selon l'idée d'un développement quasi-autonome des formes sur le mode d'un enchaînement prédéterminé de « cycles optiques ». Ce faisant, Wölfflin ouvrait la voie à une conception moderne du style qui, renouant avec l'ancienne distinction rhétorique entre ce que les modernes devaient, pour leur part, appeler la « forme » et le « contenu », allait déterminer l'avènement du

formalisme moderne. Là encore, l'arrimage de l'étude du style au contexte épistémologique plus large (notamment la philosophie de l'histoire) conférerait au discours analytique une fonction prescriptive.

À travers les modèles étudiés s'est dessinée une longue histoire de la notion de style dont l'intérêt principal, pour ce qui nous concerne, était de mettre à jour les termes d'une conception variablement tributaire d'une présomption prescriptive d'homogénéité stylistique — dont le lourd héritage devait conditionner de façon déterminante la réception de l'hétérogénéité stylistique. En effet, qu'il s'agisse du style individuel ou du style collectif, que l'axe idéologique de référence se situe dans le champ de la rhétorique, de l'astrologie, de la physiologie, ou de la philosophie de l'histoire et de la politique, c'est toujours à un ensemble de valeurs référentielles relativement fixe que l'artiste était tenu de se conformer, le degré et la qualité de cette adéquation s'exprimant plus particulièrement dans le quotient d'homogénéité du style. Une forme d'essentialisme idéologique extrêmement fort se dessinait ainsi, dont il était facile de suivre la trace dans les productions artistiques modernes, et même contemporaines.

Que les artistes aient été, à travers l'histoire, tenus de se conformer à certains critères esthétiques stricts n'était pas en soi une constatation très nouvelle ; ce qui était plus important était la prise de conscience, dans un premier temps, de l'effacement conséquent des corpus marqués d'hétérogénéité stylistique des diverses lectures historiques (hypothèse qui, à notre connaissance, n'avait pas encore été proposée) ; de l'arrimage profond d'effets prescriptifs inscrits au cœur même de la dimension méthodologique des dispositifs analytiques qui aspiraient à une forme d'objectivité scientifique — et peut-être même, dans certains cas, d'une croissance de ces effets qui fût paradoxalement proportionnelle au degré d'aspiration de ces systèmes à une plus grande objectivité (l'autorité scientifique agissant de façon masquée pour impulser un renforcement de l'idéologie). À cet égard, il est intéressant de constater que la persistance de cette collusion entre traits analytiques et traits prescriptifs s'est prolongée bien au-delà de l'époque moderne (une époque que l'on

décrit très fréquemment en termes héroïques, comme le lieu d'une émancipation des normes esthétiques), et même, d'une certaine manière, jusqu'à aujourd'hui ; elle est d'ailleurs apparue de façon relativement claire dans le troisième chapitre, qui rendait compte des critiques historiques de l'hétérogénéité stylistique et qui trouvait son fondement dans l'enquête historique sur la notion de style que nous venons de décrire.

Ceci dit, l'histoire complexe de la notion de style donnait à voir, sur un autre versant, un ensemble d'approches que nous pouvions associer à une ouverture analytique qui serait favorable à la réception ultérieure de l'hétérogénéité stylistique. Ainsi, avec Aloïs Riegl et l'École de Vienne, l'histoire de l'art s'est intéressée à un ensemble d'objets qui se situaient à l'extérieur du canon classique — comme le Baroque, les arts décoratifs, etc. Avec Riegl, puis Warburg, et, encore plus tard Schapiro, l'histoire de l'art s'est rapprochée de l'anthropologie et a délaissé ses anciens jugements de valeur pour intégrer un nombre plus élevé de phénomènes artistiques dans son analyse, et approfondir leur étude dans l'esprit d'un rapprochement plus étroit entre l'œuvre d'art et la culture au sens large. Il n'est pas inintéressant de constater que cette période est aussi, justement, celle du développement des moyens photomécaniques de reproduction de l'image, qui permettaient l'accès à un plus grand nombre d'artefacts visuels ; et qu'elle coïncide également, par ailleurs, avec l'essor de l'art moderne en tant que lieu d'une réflexion sur l'art entreprise, précisément, du point de vue d'une praxis stylistique. Un échange important commence alors à se dessiner alors entre l'art et l'histoire de l'art, qui prend la forme d'expérimentations comparatives sur des familles stylistiques amplifiées. Aby Warburg, en particulier, est une figure particulièrement symptomatique de ce tournant méthodologique, non seulement à cause du spectre extrêmement large des objets de son étude, mais également par son approche très particulière de ces comparaisons stylistiques, très ouverte et donnant préséance à des configurations exploratoires rhizomatiques et conflictuelles, qui rapprochent notamment ses projets — tels que *Mnemosyne* — de l'hétérogénéité stylistique (advenant au même moment sous une forme explicite dans le champ des œuvres).

Ainsi, l'inflexion anthropologique et linguistique qui informe le champ de l'histoire de l'art au cours du 20^e siècle introduit-elle de nouveaux termes analytiques et un relativisme des valeurs esthétique qui permettent à la discipline de se débarrasser de ses anciennes visées prescriptives et de s'intéresser désormais avec une perspicacité croissante aux phénomènes atypiques ou marginaux ; il n'est d'ailleurs pas fortuit que l'hétérogénéité stylistique connaisse concurremment une montée en visibilité remarquable, dans les travaux de Picasso, Picabia, puis de Richter.

De telles transformations cependant, se sont toujours trouvées confrontées à la persistance des anciens modèles historiques, beaucoup plus populaires (au premier chef ceux de Wölfflin et de Panofsky, qui ne s'intéressaient pas vraiment à l'art moderne et érigeaient tous deux, comme Winckelmann, le classicisme en norme idéale). Ainsi, la logique d'homogénéité et d'essentialisme décrite dans l'enquête sur la notion de style intervient-elle de façon très claire à travers les diverses critiques historiques qui décrivent les corpus où intervient l'hétérogénéité stylistique. Quelle que soit la période historique concernée, de la Renaissance à aujourd'hui, des tropes semblables émergent qui arriment l'hétérogénéité stylistique à l'ancienne récusation qui est le fait de la logique essentialiste. Le positionnement précis de chaque historien, cependant, demeure variable ; le plus souvent, la stratégie favorisée revient à cantonner l'hétérogénéité stylistique à une période précise du parcours de l'artiste — typiquement les œuvres de jeunesse ou les périodes plus tardives —, d'après un modèle calqué sur les réactions critiques du 19^e siècle à la « décadence » de l'éclectisme historiciste et de son usage du pastiche. Qu'il s'agisse du Tintoret, de Sébastien Bourdon ou de Rembrandt, la déclinaison de styles multiples — qu'elle soit affirmée comme inhérente à l'œuvre ou niée à titre d'erreur d'interprétation historique subséquente — est décrite comme le signal d'une déliquescence esthétique dont l'origine sera attribuée à une variété de causes : dissolution de l'unité culturelle, effet du marché de l'art, réaction psychologique, faillite politique. De façon peu surprenante, cette critique prend une forme particulièrement aiguë lorsqu'elle vise les corpus où l'hétérogénéité stylistique apparaît sous une forme consciemment développée — comme dans les cas de Picasso et de Picabia. L'œuvre de Richter

donne une perspective particulièrement éclairante sur ce phénomène, puisque l'hétérogénéité stylistique y est décrite en termes qui inversent symétriquement l'ancienne critique pour en préserver les termes : c'est dès lors par l'effet d'une ironie consciente à l'endroit du pastiche historique que la peinture trouverait à y exprimer les termes de son extinction entant que médium historiquement significatif.

Cette dernière hypothèse, qui fait l'objet d'une mise en cause croissante non seulement de la part de certains historiens (Storr) mais encore de l'artiste lui-même, peut être replacée dans le contexte plus large d'une réflexion historique sur l'évolution de la critique d'art, sur les lectures historiques engagée par ses figures les plus influentes, principalement au cours de la seconde moitié du 20^e siècle (Buchloh, Krauss, Foster), qui sont elles-mêmes indissociables d'un certain nombre d'hypothèses plus larges sur le statut des divers médiums au sein du devenir historique de l'art — ces hypothèses touchant plus particulièrement à la question de la « mort de la peinture », concomitante à celles de la « mort du style » et de la « mort de l'auteur ». Nous avons voulu, pour clore ce chapitre consacré aux diverses critiques de l'hétérogénéité stylistique, nous avancer jusqu'à proposer quelques éléments supplémentaires concernant ces hypothèses, afin de compléter le spectre des positions possibles à son endroit — car une conception péjorative, *in principio*, de l'hétérogénéité stylistique en tant que dispositif caractérisait clairement sa réception. Nous avons notamment proposé une réfutation de l'argument qui associait ce dispositif à un opportunisme répondant de la demande économique, hypothèse elle-même fréquemment associée à une perspective plus large qui, arrimant la dimension politique de l'œuvre au développement technique, voit dans la pratique picturale la consolidation de modes esthétiques périmés qui viseraient à solidifier l'ancrage idéologique de l'art dans un ensemble de structures socio-politiques régressives. Cette réfutation, esquissée à partir des corpus de Picasso et de Picabia, trouve son ancrage dans une réflexion qui, s'opposant à la tonalité néo-hégélienne qui domine la lecture du temps dans la plupart des discours critiques contemporains, arrime au contraire celui-ci au travail de forces inactuelles multiples (Didi-Huberman).

Bien entendu, une telle lecture pouvait elle-même être entendue comme la simple mise en œuvre inversée de la position qu'elle tendait à vouloir réfuter ; et nous aboutissions ainsi à une première limite, qui concernait la dimension critique de l'analyse de l'hétérogénéité stylistique en général (celle qui souhaite essentiellement lui accorder une forme quelconque de *valeur* a priori). La suite de la thèse a donc été consacrée à l'exploration d'un modèle alternatif, susceptible d'entreprendre le dispositif de l'hétérogénéité stylistique sur un mode qui ferait dialoguer un trope « structurel », apparenté à la rhétorique, avec une mise en contexte épistémologique plus large. Celle-ci engage les notions de psychologie et de mémoire le long d'un axe dont un affleurement historique important peut être situé à la fin du XIX^e siècle, autour des travaux de la philosophie (Nietzsche) et de la psychologie expérimentale naissante — plus particulièrement en tant que cette dernière engage de nouvelles notions de subjectivité clivée et de dissociation (Janet, Ribot). Plutôt que d'engager une quelconque opposition entre, d'une part, une interprétation rhétorique de l'hétérogénéité stylistique qui reconduirait une acception du sujet esthétique à inflexion cartésienne (celui-ci puisant « librement », en pleine connaissance de cause, à un répertoire de formes historiques, en fonction d'un contenu clairement orienté), et, de l'autre, une conception de ce même sujet comme entité « construite » par les données du contexte socio-historique, nous avons souhaité éviter toute polarisation en insistant, au contraire, sur l'enchevêtrement de ces deux « pôles » autour de récits structurants : l'hétérogénéité stylistique est dès lors décrite comme le dispositif qui entreprend précisément, en rapport à ces modèles, un travail de corporalité et de mémoire modulé par le langage, qui ne peut pas être décrit comme appartenant à une lecture univoque de la subjectivité individuelle et du temps.

Pour finir, nous avons souhaité aborder à nouveau, après ces quelques propositions, certaines données étudiées en début de thèse, par la reprise des termes analytiques de départ — en nous attardant plus particulièrement aux notions d'hétérogénéité et de médium — afin de montrer qu'il est possible d'entrevoir, à la lumière de la nature problématique de ces termes, un ensemble de nouvelles hypothèses structurelles définissant le dispositif de l'hétérogénéité stylistique. En

reprenant plus particulièrement la question des transpositions d'échelle de l'hétérogénéité et de l'effet de ces transpositions sur l'interprétation, et en reliant celles-ci à certaines conditions physiques de mise en œuvre et de mise en visibilité de l'hétérogénéité stylistique (notamment à partir des conditions de pratique des divers médiums, de certains procédés esthétiques — comme le collage — et du problème de la dispersion physique des objets dans le dispositif de l'hétérogénéité stylistique), nous avons fait ressortir la dimension « curatoriale » de laquelle dépend ultimement son appréhension (dimension qui explique d'ailleurs que ses moments forts de visibilité historique ait été le fait d'artistes, agissant comme commissaires d'exposition, plutôt que celui d'historiens et de critiques).

Une telle lecture des « traits constitutifs » de l'hétérogénéité stylistique, garantissant la possibilité de sa lecture, et des supputations qui s'ensuivent — car il s'agit bien là de la seule limite définitionnelle sur laquelle nous puissions nous appuyer — aurait été incomplète sans un dernier retour aux notions de sensorialité et de temporalité qui traversaient les sections précédentes ; apparaissaient ici des caractéristiques propres aux artistes représentés (empathie, prolixité, facilité technique) qui, en elles-mêmes, ne disent encore rien de l'hétérogénéité stylistique — et ne sauraient en aucun cas, a fortiori, en expliquer l'apparition —, mais dont nous ne pouvons pas exclure qu'elles interviennent de façon déterminante dans la constitution de son dispositif. Les distinctions médiatiques et sociologiques précédemment évoquées prennent dès lors un nouveau visage, à mesure que l'idée d'une construction esthétique qui serait exclusivement tributaire de leurs caractéristiques s'estompe, sous l'effet, notamment, de données qui donnent préséance au processus d'individuation ; inversement, il devient impossible de lire de façon exclusive l'hétérogénéité stylistique comme le simple fait de subjectivités atypiques, déclinant un rapport alternatif aux codes esthétiques habituels : ici, l'individuation qui préside au corpus est comprise comme la somme mouvante de processus larges qui dépassent les termes d'une quelconque « individualité » artistique, fixée dans les termes narratifs de l'historiographie.

Ce que nous avons proposé au cours de cette thèse représente, comme nous l'avons suggéré d'entrée de jeu, une sorte d'introduction à la notion d'hétérogénéité stylistique. Il est même difficile de réprimer, au moment d'en clore le cours, l'impression de n'avoir encore rien dit de bien significatif à son endroit. L'un des grands sacrifices qu'auront exigé ces travaux est l'étude attentive de corpus individuels, qui se serait attachée, pas à pas et comme philologiquement, à suivre l'interaction d'œuvres et de styles individuels, pour observer attentivement les configurations qui peuvent y être entreprises et les diverses constellations qui seraient susceptibles d'y produire du sens sur un mode hétérogène. Ainsi serait accessoirement minée l'ancienne propension à vouloir « traduire » les œuvres d'art, à attacher le processus de leur lecture à une forme de clôture qui serait fondé sur leur « traduction » dans le langage parlé et écrit.

Le problème d'une telle traduction et de la clôture du sens est familier aux historiens de l'art. Il est moins connu cependant qu'un processus semblable intervient dans le processus artistique lui-même, dans les termes d'une praxis qui touche au style. « Travailler » un style, — tout comme ouvrir une perspective analytique — c'est, en quelque sorte, s'y « enfoncer » et détruire irrémédiablement un ensemble d'alternatives qui auraient pu se révéler fécondes ; tout investissement dans un style stipule l'*oubli* d'autres styles — la mémoire ici intervient encore une fois dans le travail du style, comme à rebours. Inversement, toute ouverture sur des styles multiples détruit par définition un certain registre d'approfondissement des styles pris individuellement. Un tel approfondissement, cependant, connaît par ailleurs ses propres dangers, parfois fatals, l'approfondissement se muant souvent en enfermement — le style en manière. Tel est peut-être le paradoxe du rapport au langage qui rapproche l'histoire de l'art de l'hétérogénéité stylistique : ni le déploiement rigoureux d'un investissement ciblé ni la dispersion rhizomatique ne protègent l'entreprise des risques de l'itération tautologique ou de la dérive, qui mènent ultimement au silence et à l'oubli²²⁶. Mais comme l'histoire de

²²⁶ Voir à ce propos l'étonnante intervention de Richter dans la maison de Nietzsche à Sils-Maria [fig. 51]

Illustration retirée

Figure 51 - Gerhard Richter, *Stahlkugel*, Nietzsche-Haus Sils Maria, Engadin, 1992.
Reproduction dans BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993). *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, vol. 2, p. 104.

l'hétérogénéité stylistique le montre, et comme les travaux présentés seront peut-être parvenus à le suggérer, ni l'itération tautologique ni l'oubli ne sont eux-mêmes, inversement, la preuve de l'inexistence pérenne du langage.

Bibliographie

- ACKERMAN, James (1962). « A Theory of Style », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 20, p. 227-237.
- ADORNO, Theodor (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : Gallimard.
- ADORNO, Theodor et Max HORKHEIMER (1983). *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). « Aby Warburg et la science sans nom », *Image et mémoire*, Paris : Éditions Hoëbeke, p. 9-43.
- (2002). *Enfance et histoire*, Paris : Payot.
- ALPERS, Svetlana (1979). « Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again », Berel Lang (dir.), *The Concept of Style*, New York : Cornell University, p. 95-117.
- (1991). *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris : Nouvelle Revue Française, Coll. « Essais ».
- ANTLIFF, Mark et Patricia LEIGHTON (2001). *Cubism and Culture*, Londres et New York : Thames and Hudson.
- ARISTOTE (2007). *La rhétorique*, Paris : Pocket.
- BAKER, George (2007). *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge et Londres : MIT Press (October Books).
- BAKHTINE, Mikhaïl M. (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- BAL, Mieke (1996). « Semiotic Elements in Academic Practices. Critical Response », *Critical Inquiry*, vol. 22, no 3, printemps, p. 573-589.
- (2006). *The Artemisia Files : Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago : University of Chicago Press.
- BAL, Mieke et Norman BRYSON (1991). « Semiotics and Art History », *The Art Bulletin*, vol. 73, no 2, juin, p. 174-208.
- BALDWIN, Michael, Charles HARRISON, Mel RAMSDEN et Paul WOOD (1996). « Rosalind Krauss : un pétard mouillé », *Art Press*, hors-série no 17, p. 174-178.
- BARTHES, Roland (1984). « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 61-67.
- BATESON, Gregory (1977). *Vers une écologie de l'esprit*, 2 vol., Paris : Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1966). *Les paradis artificiels*, Paris : Garnier-Flammarion.
- (1992). « Salon de 1846 », *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *Entrevues à propos du « complot de l'art »*, Paris : Sens & Tonka.
- BECKER, Howard (1984). *Art Worlds*, Berkeley : University of California Press.
- BELTING, Hans (2003). « Un chef d'œuvre invisible. Le nulle part besogneux de Picasso » ; « Le rôle de l'artiste absolu. La "trahison" du cubisme par Picasso », *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- BENJAMIN, Walter (1988). « Rigorous study of Art », *October*, no 47, hiver, p. 84-90.
- (2000). « Sur la peinture, ou Signe et tache », *Œuvres I*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », p. 172-178.

- BILLIG, Michael (1991). *Ideology and Opinions. Studies in Rhetorical Psychology*, London : Sage Publications.
- BINET, Alfred (2000). *Les altérations de la personnalité*, Paris : L'Harmattan.
- BING Gertrud (1960). « Aby M. Warburg », *Rivista storica italiana*, no 71, p. 100-113.
- BINSWANGER, Ludwig et Aby WARBURG (2007). *La guérison infinie*, Paris : Rivages.
- BIZUB, Edward (2006). *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève : Droz.
- BJORK, Robert A. et coll. (2010). « Spacing as the Friend of Both Memory and Induction in Young and Older Adults », *Psychology and Aging*, vol. 25, no 2, p. 498-503.
- BLEULER, Eugen (1950). *Dementia praecox : or, The group of schizophrenias*, New York : International Universities Press.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford : Oxford University Press.
- BOIS, Yve Alain (1975). *Picabia*, Paris : Flammarion.
- (1986). « Painting: The Task of Mourning », *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Catalogue d'exposition, Boston, Institute of Contemporary Art, 25 sept. - 30 nov. 1986, Cambridge et Londres : MIT Press, p. 29-50.
- (1990). « Kahnweiler's Lesson », *Painting as Model*, Cambridge : MIT Press, p. 65-97.
- (1992). « The Semiology of Cubism », Lynn Zelevansky (dir.) *Picasso & Braque : A Symposium*, New York : The Museum of Modern Art.
- (1999). *Matisse et Picasso*, Paris : Flammarion.
- BOIS, Yve-Alain et coll. (2003). « The Mourning After (Panel Discussion) », *Artforum*, vol. 41, no 7, mars, p. 206-211 ; 267-270, En ligne, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657/ Consulté le 8 avril 2011.
- BOIS, Yve-Alain et Rosalind KRAUSS (1996). *L'informe. Mode d'emploi*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 22 mai - 26 août 1996, Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- BORRÀS, Maria L. (1985). *Picabia*, Paris : Éditions Albin Michel.
- BOULBÈS, Carole (1995). « Pérégrinations en zone interdite : les réalismes de Picabia et Schwitters », *Art Press*, hors-série no 16, p. 77-80.
- (2005a). « Atermoiements surréalistes (1924) », Carole Boulbès (ed.), *Francis Picabia. Écrits critiques*, Paris : Mémoire du livre, p. 187-193.
- (2005b). « Picabia et le spectacle », Carole Boulbès (ed.), *Francis Picabia. Écrits critiques*, Paris : Mémoire du livre, p. 499-529.
- (2005c). « Picabia et les journaux », Carole Boulbès (ed.), *Francis Picabia. Écrits critiques*, Paris : Mémoire du livre, p. 21-35.
- (2005d). « Picabia préfacier », Carole Boulbès (ed.), *Francis Picabia. Écrits critiques*, Paris : Mémoire du livre, p. 455-472.
- BOURGEOIS, Louise (1998). *Writings and Interviews, 1923-1997*, Cambridge : MIT Press.

- BRAUDE, Stephen (1991). *First Person Plural. Multiple Personality and the Philosophy of Mind*, London et New York : Routledge.
- BROOKS III, John I. (1998). *The Eclectic Legacy: Academic Philosophy and the Human Sciences in Nineteenth-Century France*, Newark : University of Delaware Press.
- BUCHLOH, Benjamin (1977). « Ready-Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter », *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, Paris : Centre Georges Pompidou, 1^{er} fév. - 21 mars 1977, Paris : Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou.
- (1981). « Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, no 16, printemps, p. 39-68.
- (2000a). « Gerhard Richter's *Atlas*: the Anomic Archive », Benjamin H. D. BUCHLOH, Jean-François CHEVRIER, Armin ZWITE, Rainer ROCHLITZ (2000), *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter. Four Essays on Atlas*, Catalogue d'exposition, *Gerhard Richter. Atlas*, Barcelone : Museu d'Art Contemporani de Barcelona 23 avril - 4 juillet 1999, Barcelone : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (2000b). « Parody and Appropriation in Picabia, Pop and Polke », *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge : MIT Press.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. et coll. (1993), *Gerhard Richter*, Catalogue d'exposition, 3 vol., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10 déc. 1993 - 13 fév. 1994, Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH.
- BURKE, Kenneth (1974). *The Philosophy of Literary Form*. Berkeley : University of California Press.
- CADAVA, Eduardo, Peter CONNOR et Jean-Luc NANCY (ed.) (1991). *Who Comes After the Subject?*, New York et Londres: Routledge.
- CAILLER, Pierre et Pierre COURTHION (ed.) (1953). *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 vol., Lausanne : la Guilde du livre.
- CAMFIELD, William A. (1970). *Francis Picabia*, Catalogue d'exposition, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 17 sept. - 29 nov. 1970, New York : Solomon R. Guggenheim Museum.
- (1979). *Francis Picabia : His Art, Life and Times*, New Jersey : Princeton.
- CAMPBELL, George (1976). *The Philosophy of Rhetoric*, Carbondale : Southern Illinois University Press.
- CAMPIONI, Giuliano, Paolo D'LORIO, Maria Cristina FORNARI, Francesco FRONTEROTTA et Andrea ORSUCCI (ed.) (2003). *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlin : Walter De Gruyter.
- CARNEY, James D. (1991). « Individual Style », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, no 1, hiver, p. 15-22.
- CARRIER, David (1998). « Modernist Art and Its Market », *Art Journal*, vol. 57, no 4, hiver, p. 102-105.

- CARROLL, Noël (1995). « Danto, Style, and Intention », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, no 3, été, p. 251-257.
- CARROY, Jacqueline (1993). *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris : Presses Universitaires de France.
- CAUQUELIN, Anne (1994). *L'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».
- CHAZAUD, Jacques (2000). Préface, Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris : L'Harmattan, p. 7-12.
- CICÉRON (1971). *De l'orateur*, Paris : Belles Lettres.
- CLARK, T. J. (1999). « Cubism and Collectivity », *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven : Yale University Press, p. 169-223.
- COCHRAN, Sara (2008). « Gilded Cages », Jennifer Mundy (dir.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Catalogue d'exposition, Londres : Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing, p. 144-155.
- COMPAGNON, Antoine (1999a). « La rhétorique à la fin du XIXe siècle (1875-1900) », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 1215-1260.
- (1999b). « La réhabilitation de la rhétorique au XXe siècle », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 1261-1282.
- (2001). *Le Démon de la théorie*, Paris : Seuil.
- COWLING, Elizabeth (2002). *Picasso. Style and Meaning*, New York : Phaidon.
- CRIMP, Douglas (1981). « The End of Painting », *October*, vol 16, printemps, p. 69-86.
- (1993). *On the Museum's Ruins*, Cambridge : MIT Press.
- DAGEN, Philippe (2002). « Picabia ou la terreur de l'imitation », *Critique*, no 663-664, août – sept., p. 670-680.
- (2008). *Picasso*. Paris : Hazan.
- DAGERMAN, Stig (1981). *L'enfant brûlé*, Paris : Gallimard, Coll. « L'imaginaire ».
- DAMISCH, Hubert (1979). « La défense Duchamp », *Actes du colloque de Cerisy-la Salle : Duchamp / Tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, sous la dir. de Jean Clair (25 juillet – 1^{er} août 1977). Paris : Éditions 10/18.
- DE DUVE, Thierry (1984). *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris : Éditions de Minuit.
- DÉCULTOT, Elizabeth (2000). *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (1962). *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- (1968). *Différence et répétition*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Minuit.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1979). *Cours de linguistique générale*, Paris : Hachette.
- DIDI-HUBERMAN, George (1990). *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit.
- (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Minuit.

————— (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit.

DIERS, Michael (1995). « Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History », *New German Critique*, no 65, printemps - été, p. 59-73.

DRINKWATER, Mark (2008). « Portrait of a Divided Self », *Guardian.co.uk*, 11 septembre, En ligne, <http://www.guardian.co.uk/society/2008/sep/11/mentalhealth> Consulté le 20 août 2009.

EINSTEIN, Carl (1934). *Georges Braque*, Paris : Éditions des chroniques du jour.

ELDERFIELD, John (dir.) (1993). *Henri Matisse: A Retrospective*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 24 sep. 1992 - 12 jan. 1993, New York : Museum of Modern Art.

ELKINS, James (1996). « Style », *The Grove Dictionary of Art*, New York : Grove Dictionaries.

————— (1995). « Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures », *Critical Inquiry*, vol. 21, no 4, été, p. 822-860.

————— (1999). *What Painting Is*, New York : Routledge.

ELSTER, Jon (éd.) (1986). *The Multiple Self*, Cambridge: Cambridge University Press.

ESPINAS, Alfred [1877]. *Des sociétés animales*, En ligne,

http://books.google.ca/books?id=5UfOAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=ESPINAS,+Alfred.+Des+soci%C3%A9t%C3%A9s+animales.&source=bl&ots=iiRUbtX6uT&sig=zNwgcdmOBs9ZpyREeUngeOtlJ0&hl=fr&ei=dWARTfbRCYm1ngeYyMitDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CB4Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

Consulté le 11 avril 2011.

FALLOWS, James (2007). « Workshop of the world, fine arts division », *The Atlantic*, 19 décembre, En ligne,

[http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-](http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1)

[kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1](http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1). Consulté le 20 août 2009.

FALLOWS, James (2007). « A little more about the "art factory village" of Dafen », *The Atlantic*, 20 décembre, En ligne,

[http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-](http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1)

[kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1](http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://i142.photobucket.com/albums/r96/jfallows/DSCN0048A.jpg&imgrefurl=http://jamesfallows.theatlantic.com/archives/2008/12/&usq=CcB-N_nLSq_r-aTTP5VHq8B76g=&h=599&w=799&sz=116&hl=fr&start=3&um=1&tbnid=K0wn2DC3mZ-kvM:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3DDSCN0048A%26hl%3Dfr%26rlz%3D1R2ADSA_frCA333%26sa%3DN%26um%3D1)

Consulté le 20 août 2009.

- FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press.
- FOLIE, Sabine et Alison GINGERAS (2002). *Cher Peintre, Lieber Maler, Dear Painter*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 12 juin - 2 sept. 2002, Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- FOSTER, Hal (1985). *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle : Bay Press.
- (1996). *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge : MIT Press.
- FOUCAULT, Michel (1994a). *Histoire de la sexualité. Tome 3 : le souci de soi*. Paris : Gallimard, Coll. « Tel ».
- (1994b). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, Tome 1 : 1954-1988*, Paris : Gallimard, p. 789-821.
- FRANCASTEL, Pierre (1940). *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris : Librairie de Médisis.
- FREEDBERG, Sidney J. (1965). « Observations on the Painting of the Maniera », *Art Bulletin*, no 47, p. 187-197.
- FREUD, Sigmund (1987). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».
- FUMAROLI, Marc (dir.) (1999). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris : Presses Universitaires de France.
- (1999b). « Postface. Aujourd'hui : facettes d'une renaissance de la rhétorique », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 1283-1296.
- GAETHGENS, Thomas W. (1990). « Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe », *Revue de l'art*, no 88, p. 31-38.
- GAIGER, Jason (2002). « The analysis of pictorial style », *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, no 1, janvier, p. 20-36.
- (2008). *Aesthetics and Painting*, Londres et New York : Continuum International Publishing Group.
- GENETTE, Gérard (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GHELARDI, Maurizio (2011). « Préface », Aby Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929*. Dijon : Les presses du réel, Coll. « L'atelier l'écarquillé », p. 7-22.
- GIEDION, Sigfried (1948). *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York : Oxford University Press.
- GILMAN, Sander L., Carole BLAIR et David J. PARENT (1989). *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, New York et Oxford : Oxford University Press.
- GINZBURG, Carlo (1983). « Clues : Morelli, Freud and Sherlock Holmes », Umberto Eco et Thomas A. Sebeok (dir.), *Sign of Three*, Bloomington et Londres : Indiana University Press, p. 81-118.
- (1993). *Le fromage et les vers*, Paris : Aubier

- (2001). « Style. Inclusion et exclusion », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris : Gallimard.
- GIRARD, René (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset & Fasquelle.
- (1972). *La violence et le sacré*, Paris : Grasset & Fasquelle.
- (2002). *La voix méconnue du réel*, Paris : Grasset & Fasquelle. Coll. « Le Livre de Poche ».
- GLASS, James (1993). *Shattered Selves. Multiple Personality in a Post-Modern World*, Ithaca and London : Cornell University Press.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art, une histoire d'expositions*. Paris : PUF.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, et Johann Gottfried HERDER (1993). *Le tombeau de Winckelmann*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- GOMBRICH, Ernst H. (1963). « Introduction: The Historiographic Background », Millard Meiss et al. (ed.), *Acts of the 20th International Congress of the History of Art. Studies in Western Art* (4 vol.), vol. 2 : *The Renaissance and Mannerism*, Princeton : Princeton University Press, p. 163-173.
- (1984). « The Psychology of Styles », *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London : Phaidon.
- (1986). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Chicago : University of Chicago Press.
- (1998). « Style », Donald Preziosi (dir.), *The Art of Art History*, Oxford : Oxford University Press, p. 150-163.
- (1999). « Styles of Art and Styles of Life », *The Uses of Images*, London : Phaidon.
- GOMBROWICZ, Witold (1996). *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».
- GOODMAN, Nelson (1975). « The Status of Style », *Critical Inquiry*, vol. 1, no 4, juin, p. 799-811.
- (1998). *Langages de l'art*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- GREENBERG, Clement (1988). *Art et culture. Essais critiques*, Paris : Macula.
- GREENBLATT, Stephen (1980). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago et Londres : University of Chicago Press.
- GRIFFIN, Jonathan (2010). « Through the Looking Glass », *Frieze*, no 129, mars, p. 84-89.
- GROUPE MU (1970). *Rhétorique générale*, Paris : Larousse.
- GROYS, Boris (2008). *Art Power*, London and Cambridge : MIT Press.
- HAAZ, Ignace (2002a). *Les conceptions du corps chez Ribot et Nietzsche*, Paris-Budapest-Turin : L'Harmattan, Coll. « Épistémologie et philosophie des sciences ».
- (2002b). *Nietzsche, Ribot et les conditions biologiques de l'esprit, Dogma*, mai, En ligne, http://www.dogma.lu/txt/IH_Nietzsche.htm Consulté le 11 avril 2011.
- HACKING, Ian (1995). *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton : Princeton University Press.
- (1998). *L'âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

- HADJINICOLAOU, Nicos (1978). *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris : Maspero.
- HART, Joan (1981). *Heinrich Wölfflin : An Intellectual Biography*, Thèse de doctorat, Berkeley : University of California Press.
- (1995). « Une vision fictive : la trajectoire intellectuelle de Wölfflin », Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Actes du cycle de conférences, présenté au Musée du Louvre par le Service culturel, Paris, Musée du Louvre, 29 novembre - 20 décembre 1993, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts et Musée du Louvre, p. 61-93.
- HASKELL, Francis (1991). « Winckelmann et son influence sur les historiens », *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris : La Documentation française.
- HAUSER, Arnold (1999). *The Social History of Art*. 4 vol., London et New York : Routledge.
- HEIDEGGER, Martin (1971). *Nietzsche*, 2 vol., Paris : Gallimard.
- (1980). « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », p. 13-98.
- (1990a). « Lettre sur l'humanisme », *Questions III et IV*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », p. 67-127.
- (1990b). « Qu'est-ce que la métaphysique ? », *Questions I et II*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel ».
- (1999). « La question de la technique », *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », p. 9-48.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, Coll. « Études ».
- (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris : Minuit, Coll. « Paradoxe ».
- (2001). *La Sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, Coll. « Repères ».
- (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- HENRY, Michel (1987). *La barbarie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- HERDER, Johann Gottfried (1993). « Tombeau de Winckelmann », GOETHE, Johann Wolfgang et Johann Gottfried HERDER, *Le tombeau de Winckelmann*, Nîmes : Jacqueline Chambon, p. 5-67.
- HERMANS, Hubert J. M. et Giancarlo DIMAGGIO (2007). « Self, Identity, and Globalization in Times of Uncertainty: A Dialogical Analysis », *The American Psychological Association*, vol. 11, no 1, mars, p. 31-61, En ligne <http://www.socsci.ru.nl/~hermans/100.pdf>, Consulté le 11 avril 2011.
- HERMANS, Hubert J. M. et João SALGADO (2005). « The Return of Subjectivity: From a Multiplicity of Selves to the Dialogical Self », *E-Journal of Applied Psychology: Clinical section*, vol. 1, no 1, p. 3-13, En ligne <http://ojs.lib.swin.edu.au/index.php/ejap/article/viewFile/2/189>, Consulté le 11 avril 2011.
- HOLERT, Tom (2002). « Call to Order. Interview with Robert Storr », *Artforum*, vol. 40, no 5, janvier, p. 98-105, En ligne

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_5_40/ai_82469547/, Consulté le 11 avril 2011.

HOLLY, Michael Ann (1997). « Schapiro Style », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no 4, automne, p. 6-10.

HUMPHREY, N. et D.C. Dennett (1989). « Speaking for Ourselves », *Raritan*, vol. 9, p. 69-98.

HUYSEN, Andreas (1995). « Postenlightened Cynicism. Diogenes as Postmodern Intellectual », *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London : Routledge.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham : Duke University Press.

JANET, Pierre [1929]. *L'évolution psychologique de la personnalité. Compte rendu intégral des conférences faites en 1929 au Collège de France (chaire de psychologie expérimentale et comparée) d'après les notes sténographiques recueillies et revues par Miron Epstein*, Paris : Éditions Chahine, En ligne, (Université du Québec à Chicoutimi)

http://classiques.uqac.ca/classiques/janet_pierre/janet_pierre.html, Consulté le 11 avril 2011.

————— (1903-1908). *Les obsessions et la psychasthénie*, Paris : Alcan.

————— (1973). *L'automatisme psychologique : essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris: Société Pierre Janet et le Laboratoire de psychologie pathologique de la Sorbonne avec le concours du CNRS.

————— (1975). *De l'angoisse à l'extase*, Paris : Masson.

JASPERS, Karl (2003). *Nietzsche et le christianisme*, Paris : Bayard.

JAUSS, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

JOHNSON, Galen A. (1994). « Structures and Painting: "Indirect Language and the Voices of Silence" », Introduction, Galen A. Johnson (dir.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston : Northwestern University Press.

KEMP, Martin (1987). « "Equal excellences": Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts », *Renaissance Studies*, vol. 1, no 1, mars, p. 1-26.

KIERKEGAARD, Sören (1943). *Ou bien... Ou bien...*, Paris : Gallimard.

KLEINBAUER, Eugene W. 1982. *Research Guide to the History of Western Art*, Chicago : American Library Association.

————— (1989). *Modern perspectives in Western Art History*, Toronto : University of Toronto Press.

KLOSSOWSKI, Pierre (1969). *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris : Mercure de France.

KOSTABI, Mark (2000). « Ask Mark Kostabi », *Artnet*, 3 mars. En ligne :

<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/kostabi/kostabi3-3-00.asp>, Consulté le 11 avril 2011.

KRAUSS, Rosalind (1980). « Re-Presenting Picasso », *Art in America*, vol. 68, no 10, décembre, p. 90-96.

————— (1986). « In the Name of Picasso », *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge : MIT Press, p. 23-40.

- (1986). « Life with Picasso. Sketchbook No. 92, 1986 », Arnold et Marc Glimcher (dir.), *Je suis le cahier. The sketchbooks of Picasso*, Catalogue d'exposition, New York, Pace Gallery, 2 mai - 1 août 1986, Boston et New York : Atlantic Monthly Press, p. 113-123.
- (1989). « Pablo Picasso : The Painter without His Model », *Raritan*, vol. 9, no 1, été, p. 1-26.
- (1992). « The Motivation of the Sign », Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque : a Symposium*, Actes de colloque, New York : Museum of Modern Art, 10-15 novembre 1989, New York : Museum of Modern Art et Harry N. Abrams, p. 261-286.
- (1994). *The Optical Unconscious*, Cambridge : MIT Press.
- (1995). « Art&Language se met à la peinture : étrange aléa de l'art contemporain », *Art Press*, hors-série no 16, p. 54-58
- (1998). *The Picasso Papers*, New York : Farra, Strauss & Giroux.
- et coll. (2002). « Painting Richter », *Artforum*, été, En ligne http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_40/ai_87453042/?tag=content;coll Consulté le 11 avril 2011.
- KREMER-MARIETTI, Angèle (2007). *Nietzsche et la rhétorique*, Paris : L'Harmattan.
- KRISTELLER, Paul-Oskar (1999). *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- KRIZ, Ernst et Otto KURZ (1987). *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris : Rivages.
- KROEBER, Alfred L. (1970). « Style in the Fine Arts », Milton C. Albrecht, James H. Barnett et Mason Griff (ed.), *The Sociology of Art and Literature*, New York : Praeger Press, p. 121-138.
- KUBLER, George (1979). « Toward a Reductive Theory of Visual Style », Berel Lang (dir.), *The Concept of Style*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, p. 163-173.
- KULTERMANN, Udo (1990). « Meyer Schapiro et l'histoire de l'art du XXème siècle », *Art Press*, no 149, juillet-août, p. 46-48.
- (1993). *The History of Art History*, New York : Abaris.
- LAHIRE, Bernard (1998). *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Nathan.
- LAMOUREUX, Johanne (1985). « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, juillet - août, no 39, p.10-19.
- (2001). *L'Art insituable: de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D.
- LAMOUREUX, Johanne et Donald PREZIOSI (2006). *In the Aftermath of Art: Ethics, Aesthetics, Politics*. New York : Routledge.
- LAMPL, Hans Erich (1988). *Flair du livre : Friedrich Nietzsche und Theodule Ribot, eine trouvaille : hundert Jahre "Zur Genealogie der Moral", 1887-1987*, Zurich : Verlag am Abgrund.
- LANG, Berel (1979). « Looking for the styleme », Berel Lang (dir.), *The Concept of Style*, New York : Cornell University, p. 174-182.
- LARIONOV, Mikhail Fiodorovich (1995). *Manifestes*, Paris : Allia.
- LAWLER, John M. (2003). « Style stands still », *Style*, vol 37, no 2, été, p. 220-237.

- LEBEL, Jean-Jacques (1987). « Picabia, moteur toutes tendances », *Francis Picabia. Arc-en ciel*, Catalogue d'exposition, Paris, Galerie 1900-2000, avril - mai 1987, p. 1-15.
- LEVIN, Thomas Y. (1988). « Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to "Rigorous study of Art" », *October*, no 47, hiver, p. 77-83.
- LUNA, Juan J. (2000). « Bourdon et l'Espagne », Jacques Thuillier (dir.), *Sébastien Bourdon, 1616-1671. Rétrospective. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Catalogue d'exposition, Montpellier, Le musée Fabre, 7 juil. -15 oct. 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 96-103.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition post-moderne*, Paris : Minuit.
- (1982). « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne? », *Critique*, vol. 38, no 419, avril, p. 357-367.
- MALRAUX, André (1952). *Les Voix du silence*, Paris : Nouvelle Revue Française, Coll. « La Galerie de la Pléiade ».
- MARAIS, Eugène N. (1971). *The Soul of the White Ant*, Londres : Jonathan Cape and Anthony Blond Ltd.
- MARTIN, Jean-Hubert (2008). « Funny Guys », Jennifer Mundy (dir.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing, p. 116-123.
- MARX, Karl (2007). *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris : Flammarion.
- McALLISTER JOHNSON, W. (1990). *Art History : Its Use and Abuse*, Toronto : University of Toronto Press.
- McEVILLEY, Thomas (1993). « Flower Power. Trying to Say the Obvious About Sigmar Polke », *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MELVILLE, Stephen (1990). « The Temptation of New Perspectives », *October*, no 52, printemps, p. 3-15.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). « Le langage indirect et les Voix du silence », *Signes*, Paris : Gallimard, p. 49-104.
- (1976). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- (1977). *La structure du comportement*, Paris : Presses Universitaires de France.
- MERROW, Kathleen (2003). « The Meaning of Every Style : Nietzsche, Demosthenes, Rhetoric », *Rhetorica*, vol. 21, automne, p. 285-307.
- MEYER, Michel (dir.) (1999). *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris : Le livre de poche.
- MICHAUD, Éric (1996). « Nord-Sud. (Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie) », *Critique*, no 586, mars, p. 163-187.
- (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Fernand Hazan.
- MICHAUD, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula.
- MICHAUD, Yves (1987). « Labels », Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement (ed.), *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Catalogue d'exposition, *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987*,

Paris, Centre Pompidou, 21 mai – 17 août 1987, Paris: Editions du Centre Pompidou, p. 45-52.

MICHEL, Christian (2003). *Manière, faire, style*. Conf., Première École de printemps du Réseau international de formation en histoire de l'art, tapuscrit de l'auteur. MINOR, Vernon Hyde (1994). *Art History's History*, New York : Abrams.

MIROLLO, James (1984). *Mannerism and Renaissance Poetry*, New Haven et Londres : Yale University Press.

MONNIER, Gérard (1991). *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon : La Manufacture.

MORELLI, Giovanni (1994). *De la peinture italienne*, Paris : Éditions de la Lagune.

MOSKOWITZ, Andrew (2005). « Pierre Janet's influence on Bleuler's concept of Schizophrenia ». Présenté dans le cadre du colloque Pierre Janet, Freiburg, Allemagne, 3 - 4 juin 2005. En ligne,

<http://pierre-janet.com/JanetianStudiesBody.htm>, Consulté le 11 avril 2011.

MUNDY, Jennifer (dir.) (2008a). *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing.

——— (2008b). « The Art of Friendship », Jennifer Mundy (dir.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing, p. 8-57.

NAKOV, Andrei (1973). « Pour une nouvelle méthodologie », préface, George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris : Champ Libre.

NAUMANN, Francis M. (2008). « Aesthetic Anarchy », Jennifer Mundy (dir.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing, p. 8-57.

NIETZSCHE, Friedrich (1989). *On Rhetoric and Language*, Oxford : Oxford University Press.

——— (1990). *Œuvres*, 2 vol., Paris : Laffont, Coll. « Bouquins ».

NOËL, Bernard (2005). « Préface », Francis Picabia, *Écrits critiques*, Carole Boulbès (ed.), Paris : Mémoire du livre, p. 7-11.

OSNOS, Evan (2007). « Chinese village paintings by incredible numbers », *Chicago Tribune*, 13 février, En ligne :

<http://www.chicagotribune.com/news/nationworld/chi-071220dafen-story,0,2042223.story>, Consulté le 20 août 2009.

PÄCHT, Otto (1994). *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris : Macula.

——— (2003). « Aloïs Riegl », RIEGL, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris : Klincksieck.

PAETSCH, Martin (2006). « China's Art Factories. Van Gogh From the Sweatshop », *Spiegel Online International*, 23 août,

<http://www.spiegel.de/international/0,1518,433134,00.html>, Consulté le 20 août 2009.

PAGÉ, Suzanne (et al.) (2002). *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue d'exposition, *Francis Picabia, Singulier idéal*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 16 nov. 2002 - 16 mars 2003, Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

- PANOFSKY, Erwin (1960). *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York : Harper & Row (Icon Editions).
- (1975). « Le problème du style dans les arts plastiques », *La perspective comme forme symbolique*, Paris : Minuit, p. 183-196.
- (1989). *Idea*, Paris : Gallimard.
- PERELMAN, Chaïm (1979). *The New Rhetoric and the Humanities. Essays on Rhetoric and its Applications*, Dordrecht, Boston et Londres : D. Reidel Publishing Company.
- (1977). *L'Empire rhétorique*. Paris : Vrin.
- PESSOA, Fernando (1988). « Autopsychographie », *Cancioneiro*, Paris : Christian Bourgois.
- [SOARES, Bernardo] (1999). *Le livre de l'intranquillité*, Paris : Christian Bourgois.
- PICABIA, Francis (1978). *Écrits*, Paris : Belfond.
- (2005). *Écrits critiques*, Carole Boulbès (ed.), Paris : Mémoire du livre.
- PINTO, Eveline (1990). « Préface », Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris : Klincksieck, p. 9-42.
- PODRO, Michael (1982). *The Critical Historians of Art*, New Haven et Londres : Yale University Press.
- POGGI, Christine (1993). *In defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven and London : Yale University Press.
- POMMIER, Édouard (1994). « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale*, no 2, p. 11-28.
- (ed.) (2003). *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard.
- PONS, Alain (1999). « La rhétorique des manières au XVI^e siècle en Italie », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris : Presses Universitaires de France.
- POPPER, Karl (1956). *Misère de l'historicisme*, Paris : Plon.
- PORTER, Roy (dir.) (1997). *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, Londres et New York : Routledge.
- POTTS, Alex (1991). « Vie et mort de l'art antique : historicité et beau idéal chez Winckelmann », Édouard Pommier (dir.), *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre, Paris, Musée du Louvre, 11 déc. 1989 - 12 fév. 1990, Paris : Documentation française, p. 9-38.
- (1994). *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Londres : Yale University Press.
- PRÉVOST, Claude M. (1973a). *Janet, Freud et la psychologie clinique*. Paris : Payot.
- (1973b). *La psycho-philosophie de Pierre Janet. Économies mentales et progrès humain*, Paris : Payot.
- PREZIOSI, Donald (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven : Yale University Press.

- (dir.) (1998). *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oxford et New-York : Oxford University Press.
- PROUST Marcel (1971). *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, Coll. « Pléiade ».
- QUENEAU, Raymond (1982). *Exercices de style*, Paris : Gallimard.
- QUINTILIEN (1975). *De l'institution oratoire*, Paris : Société d'édition les Belles Lettres.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, no 6, p. 53-68.
- REBOUL, Olivier (1984). *La rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».
- (1991). *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- RECHT, Roland (1993-1994). « Du style en général et du Moyen Âge en particulier », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 46-47, 2^e partie, p. 522-593.
- (1994). « L'écriture de l'Histoire de l'Art devant les Modernes (Remarques à partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky) », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 48, été, p. 4-23.
- (1995). « Du style aux catégories optiques », Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Actes du cycle de conférences, présenté au Musée du Louvre par le Service culturel, Paris, Musée du Louvre, 29 novembre - 20 décembre 1993, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts et Musée du Louvre, p. 31-59.
- REY, Alain (dir.) (2006). *Robert historique*, Paris : Dictionnaires LE ROBERT-SEJER.
- RIBOT, Théodule (1881). *Les maladies de la mémoire*, Paris : Félix Alcan.
- (1926). *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris : Félix Alcan.
- RICHARDS, Ivor A. (1979). *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford : Oxford University Press.
- RICHTER, Gerhard (1995). *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962-1993*, Cambridge : MIT Press et David Britt.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- (1999). *L'unique et le singulier*, Bruxelles : Alice.
- RIEGL, Aloïs (1978). *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris : Klincksieck.
- (2003). *Questions de style*, Paris : Hazan.
- ROBINSON, Jenefer M. (1981). « Style and Significance in Art History and Criticism », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, no 1, automne, p. 5-14.
- ROSENBERG, Bernard et Norris Fliegel (1970). « Dealers and Museums », Milton C. Albrecht, James H. Barnett et Mason Griff (ed.), *The Sociology of Art and Literature*, New York : Praeger Press, p. 469-482.
- ROSENBLUM, Robert (1967). *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton : Princeton University Press.
- (1988). « Picabia : The later work », *Picabia. 1879-1953*. Catalogue d'exposition, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art, 30 juillet – 4 septembre 1988.
- RUBIN, William (1990). « L'histoire de l'art et l'art moderne ont le même âge. Interview de William Rubin par Catherine Millet », *Artpress*, no 149, juillet, p. 34-39.

- SAFRANSKI, Rüdiger (2000). *Nietzsche. Biographie d'une pensée*, Arles : SOLIN Actes Sud.
- SALTZ, Jerry (2002). « Scaling Richter », *The Village Voice*, vol. 47, 5 mars. En ligne, <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz2-27-02.asp>, Consulté le 11 avril 2011.
- SARTRE, Jean-Paul (1964). « Le séquestré de Venise », *Situations IV*, Paris : Gallimard, p. 291-346.
- SAUERLÄNDER, Willibald (1983). « From Stilus to Style : Reflections on the Fate of a Notion », *Art History*, vol. 6, no 3, septembre, p. 253-270.
- SCHAPIRO, Meyer (1970). « Criteria of Periodization in the History of European Art », *New Literary History I*, no 2, hiver, p. 113-126.
- (1982). « La notion de style », *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, p. 35-85.
- (2000a). « On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content », *Theory and Philosophy of Art*, New York : George Braziller, p. 33-49.
- (2000b). *The Unity of Picasso's Art*, New York : George Braziller.
- SCHJELDAHL, Peter (1997). « Different Strokes: The Late Work of Willem de Kooning », *Artforum*, vol. 35, no 5, janvier, p. 54-59.
- SCHWABSKY, Barry (1997). « Symposium : Meyer Schapiro », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no 1, hiver, p. 1-5.
- SCHWARTZ, Frederic J. (1999). « Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno », *New German Critique*, no 76, hiver, p. 3-48.
- SEARLE, John (2004). *Mind. A Brief Introduction*, New York et Oxford : Oxford University Press.
- SEVERI, Carlo (1989). « Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 28, été, p. 55-60.
- SHEARMAN, John (1963). « *Maniera* as an Aesthetic Ideal », *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art 2: The Renaissance and Mannerism*, Princeton : Princeton University Press, p. 200-221.
- (1967). *Mannerism*, Harmondsworth : Penguin.
- SLOTERDIJK, Peter (1983). *Critique de la raison cynique*, Paris : Christian Bourgois.
- (2000a). *Le Penseur sur scène*, Paris : Christian Bourgois.
- (2000b). *Règles pour le parc humain*, Paris : Mille et une nuits.
- (2001). *Essai d'intoxication volontaire*, suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris : Hachette Littératures.
- (2002). *La Compétition des Bonnes Nouvelles. Nietzsche évangéliste*, Paris : Mille et une nuits.
- (2009). *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Berlin : Suhrkamp Verlag.
- SMYTH, Craig H. (1963). « Mannerism and *Maniera* », Millard Meiss et al. (ed.), *Acts of the 20th International Congress of the History of Art. Studies in Western Art* (4 vol.), vol. 2 : *The Renaissance and Mannerism*, Princeton : Princeton University Press, p. 174-199.
- SOLLERS, Philippe (1983). *Femmes*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».

- (2003). *Éloge de l'infini*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».
- SOUSSLOFF, Catherine (1997). *The Absolute Artist, Historiography of a Concept*, Minneapolis : University of Minneapolis Press.
- STIEGLER, Bernard (1998, 2001). *La technique et le temps*, 3 vol., Paris : Galilée.
- STIRNER, Max (1988). *L'unique et sa propriété et autres écrits*, Lausanne : L'âge d'homme.
- STORR, Robert (1995). « Des diverses manières d'écorcher un chat doté de sept vies », *Art Press*, hors-série no 16, p. 41-44.
- (dir.) (2002a). *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 14 fév. - 21 mai 2002, New York : Museum of Modern Art.
- (2002b). « Gerhard Richter : The Day Is Long », *Art In America*, no90, janvier), p. 66-76.
- (2002c). « Hang Fire. Letter to the Editor », *Artforum*, vol. 41, no 3, novembre, p. 24-26 ; 202.
http://www.findarticles.com/cf_dls/m0268/3_41/94122681/p1/article.jhtml, Consulté le 22 août 2005.
- et coll. (2003). « Thick and thin – painters and curators discuss the state of painting in the last two decades – Critical Essay », *Artforum*, vol. 40, no 10, avril, p. 158-163.
- STRAUSS, Leo (1952). *Persecution and the Art of Writing*, Chicago : University of Chicago Press.
- SYRE, Cornelia (2000). « "Tutto spirito, tutto prontezza" : Tintoretto's Gonzaga Cycle », in Cornelia Syre (dir.), *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, Munich : Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- TABUCCHI, Antonio (1995). *Pereira prétend*, Paris : Christian Bourgois.
- (1998). *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, Paris : Christian Bourgois.
- TAYLOR, Brandon (1995). *Avant-Garde and After. Rethinking Art Now*, New York : Harry N. Abrams.
- TAYLOR, R. Michael (2008). « Eros Triumphant », Jennifer Mundy (dir.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 21 fév. - 26 mai 2008, Londres : Tate Publishing, p. 156-175.
- THIELE, Leslie (1990). *Friedrich Nietzsche and the Politics of the Soul*, Princeton : Princeton University Press.
- THUILLIER, Jacques (2000). *Sébastien Bourdon, 1616-1671. Rétrospective. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Catalogue d'exposition, Montpellier, Le musée Fabre, 7 juil. -15 oct. 2000, Paris : Réunion des musées nationaux.
- TIETZE, Hans (1948). *Tintoretto. The Paintings and Drawings*, London : Phaidon.
- TOMKINS, Calvin (1996). *Duchamp. A Biography*, New York : Henry Holt
- VASARI, Giorgio (2007). *Vie des artistes (Vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, Paris : Bernard Grasset.
- VEBLEN, Thorstein (1994). *The Theory of the Leisure Class*, New York et Londres : Penguin Classics.

- WALTON, Kendall L. (1979). « Products and Processes of Art », Berel Lang (dir.), *The Concept of Style*, New York : Cornell University, p. 72-103.
- WARBURG, Aby (1990). *Essais florentins*, Paris : Klincksieck.
- (2003). *Le Rituel du Serpent. Art et anthropologie*. Paris : Macula.
- (2011). *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929*. Dijon : Les presses du réel, Coll. « L'atelier l'écarquillé ».
- WARNKE, Martin (1995). « L'emprise de son époque sur Heinrich Wölfflin », Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Actes du cycle de conférences, présenté au Musée du Louvre par le Service culturel, Paris, Musée du Louvre, 29 novembre - 20 décembre 1993, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts et Musée du Louvre, p. 95-132.
- WEIGEL, Sigrid (1996). « Aby Warburg's Schlangenritual », *New German Critique*, vol. 1, no 65, printemps - été, p. 135-153.
- WHITEHEAD, Alfred N. (1928). *Process and Reality*, Cambridge : Cambridge University Press.
- WILEY, Norbert (1994). *The Semiotic Self*, Chicago : University of Chicago Press.
- WILSON, Sarah. « The Late Picabia: Iconoclast and Saint », *Picabia 1879-1953*. Catalogue d'exposition. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh; Galerie Neuendorf, Frankfurt / Main.
- WINCKELMANN, Johann J. (1972). *Histoire de l'art chez les Anciens*, Genève : Minkoff Reprint.
- (1998). *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1952). *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Paris : Plon.
- WOLLHEIM, Richard (1979). « Pictorial Style : Two Views », Berel Lang (dir.), *The Concept of Style*, New York : Cornell University, p. 183-202.
- (1980). *Art and Its Objects*, Cambridge : Cambridge University Press.
- (1995). « Style in painting », Caroline van Eck, James McAllister et Renie van de Vall (dir.), *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 37-49.
- WYLDE, Carolyn (2001). « Style and Value in the Art of Painting », suivi de Richard WOLLHEIM, « A Reply to Contributors », Rob Van Gerven (ed.), *Richard Wollheim on the Art of Painting*, Cambridge : Cambridge University Press.
- YANNINE (2009). « Da Fen, premier village chinois producteur de peintures à l'huile », *Radio Chine Internationale*, 6 janvier, En ligne : <http://french.cri.cn/211/2009/01/06/48s181294.htm>, Consulté le 20 août 2009.
- ZERNER, Henri (1975). « L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl : un formalisme tactique », *Critique*, no 339-340, août - septembre, p. 940-952.
- (2003). « A propos of Buffon's *Discours sur le style* ». Conf., Première École de printemps du Réseau international de formation en histoire de l'art, tapuscrit de l'auteur.

Site de la bibliothèque personnelle de Fernando PESSOA :

<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>, Consulté le 11 avril 2011.

Annexe 1

Gerhard Richter et Robert Storr, « Gerhard Richter : The Day is Long », *Art in America*, janvier 2002

[...] **RS** : *I understand that Robert Ryman visited your studio at some point. He said to me with some perplexity that it was amazing that you could do anything and everything. My question is how do you decide what to do if you have this ability to make things in so many different ways?*

GR : *I never had the feeling that I have so many abilities. I did a little landscape, and then something abstract. The day is long, so I never felt that was so special. Except I developed a bad conscience. When I saw Ryman, so thorough, so persistent, painting every day, this made me a bit nervous. I thought maybe I am not a proper painter. I really often worried that there was something missing, that I was lacking something because I was trying so many things, in all directions. I envied other artists and thought they had a quality I was lacking, especially Ryman. That changed a little after I got to know him better; I got to know his problems, and my problems. [Laughter]*

RS : *And your problems were?*

GR : *My problems? They are still the same. They haven't changed, but now I can see I have the right to keep on painting.*

RS : *Typically, artists were encouraged to make a consistent body of work or to make a conscious progression from one idea to the next. What's striking in your work is the apparent freedom you have given yourself to move from one idea to another without worrying about how the paintings will be received. How did you arrive at the sense that this was okay?*

GR : *I always hated those artists who were so consistent and had this sort of unified development; I thought it was terrible. I never worked at painting as if it were a job; it was always out of interest or for fun, a desire to try something. Other artists might paint pictures for a show. They say, « I still need large paintings. » When I was struggling financially, when I had trouble with Heiner Friedrich, I couldn't be with the gallery any longer, and I had to leave. At that time, I became a teacher. I would do different jobs. I didn't want to have to make paintings I would be paid for, nor did I want to have to be nice to a dealer – although I am very nice. [Laughter] But if you force me to do something, I can't do it. [...]*

STORR, Robert. 2002. « Gerhard Richter : The Day Is Long », *Art in America*, janvier, p. 73-75.

Annexe 2

Mark Drinkwater, « Portrait of a Divided Self », *Guardian.co.uk*, 11 septembre 2008.

« Also, when I first started looking for galleries to exhibit at, I didn't mention DID. Galleries would say "come back when your style has settled". In the end I felt I had to let them know about DID and all the different personalities ».

[...] It is perhaps unsurprising that there is little public awareness of DID as even scientists are unsure about the condition. Peter Fonagy, a psychology professor at University College London, said: « Consciousness is one of the remaining mysteries of neuroscience. We may be able to explain the features of DID, but without understanding consciousness we cannot entirely explain how DID occurs ».

Far from being considered pathological, Fonagy suggested DID can be seen as a sign of resilience; a strategy for coping with extremely traumatic events. « The mind is capable of separating and we put traumatising events into little "boxes". This can be useful as it can help people dissociate from these experiences », he said.

[...] Rather than being known as an outsider, Noble would like to break into the mainstream art world. She said: « What I would like to do is earn a living from painting. To become a professional artist is any artist's dream ».

DRINKWATER, Mark. 2008. « Portrait of a Divided Self », *Guardian.co.uk*, 11 septembre.

<http://www.guardian.co.uk/society/2008/sep/11/mentalhealth>, Consulté le 20 août 2009.

Annexe 3

« Kim Noble the artist with multiple personalities, each with its own style of painting »

Kim Noble is an artist with many distinct styles. She suffers from from a rare personality disorder called Dissociative Identity Disorder (DID) — formerly known as multiple personality disorder. Many of her personalities paint, and each of her personalities has its own style of painting.

She explains: « Some tend to be more abstract and some like using different colours. It can be very strange because I don't always remember what I have done when another personality has been in control ».

The condition is thought to be related to severe trauma. « It started as just nightmares when I was younger but then it became much more serious when I was 14 », she said. « Over the years different doctors have diagnosed me as having schizophrenia, anorexia, depression. In many ways some of them were right. One of my personalities is anorexic so they weren't totally wrong. But it wasn't getting the whole problem ».

In 1995 a psychotherapist was finally able to explain her problems as being caused by DID. Kim learned her condition was unusually severe in tests at University College London with memory expert Professor John Morton. « He did a lot of memory tests and told me he had never met a DID sufferer with so such strong divisions between the personalities. He found no memories existed between some of them ».

During a session in 2005 at Kim's home, carer Debbie McCoy – now an art therapist - suggested painting as a means of relaxing and six months later encouraged her patient to take it more seriously. « She took me out to buy some paints and a canvass and we decided I would try and do it properly instead of just doodling ». In just 10 months Kim had her first art exhibited and now four years later has produced over 200 pieces through her multiple characters

« Painting is a way that some of the personalities can come together so it has really helped me. It is something many of them have in common and a way for them to bond », she said. Kim lives at her home with daughter Aimee, 12. A documentary about Kim is due to be aired on TV next year [in 2010].

<http://www.telegraph.co.uk/health/healthpicturegalleries/5989358/Kim-Noble-the-artist-with-multiple-personalities-each-with-its-own-style-of-painting.html>, Consulté le 20 août 2009.